

Ekphrasis und Geste:
Ansätze zur Dekonstruktion eines komplexen Verhältnisses

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Fani Paraforou

aus Griechenland

2012

Erstgutachter:

Prof. Dr. Oliver Jahraus

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Marcus Coelen

Datum der mündlichen Prüfung:

5. Juli 2012

I.	Einleitung	[5]
1.	Auftakt in der Antike	[5]
2.	Ekphrasis:	
	Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Begriffs	[10]
II.	Jenseits von Diskurs und Figur:	
	Ekphrasis, <i>une geste à la transgression</i>	[19]
1.	Über das Sehen und Sagen hinaus:	
	Ekphrasis und Geste im Ausgang von Michel Foucault	[25]
1.1.	Worte, Bilder und die Wendung des Bezugs –	
	Foucault und die Geste	[28]
1.1.1.	Wörter, Bilder, Bildbeschreibung –	
	Anmerkungen zur Problematik der Referenz	[28]
1.1.2.	Geste, ein <i>contre-discours</i> –	
	Foucault und das Denken des Medialen	[34]
1.2.	Jenseits von Sicht- und Sagbarkeiten –	
	Ekphrasis, Geste, Transgression	[38]
1.2.1.	Sichtbares/und/Sagbares – Deleuzes Foucault	[43]
1.2.2.	Ekphrasis, eine Transgressionsgeste	[44]
2.	Ekphrasis als Transgressionsgeste im Ausgang von Michel Foucaults	
	Essay zu <i>Las Meninas</i>	[49]
2.1.	Foucaults <i>Las Meninas</i> und die Ekphrasis	[52]
2.1.1.	Raum, Spiegel, Blick und die Ekphrasis	[56]
2.1.2.	„un rapport infini“:	
	Wie Ekphrasis zu Transgressionsgeste wird	[60]
2.2.	<i>Où est donc le tableau?</i> –	
	Eve Sussmans <i>89 seconds at Alcázar</i> (2004)	[65]

III. Jenseits von Bild und Beschreibung:	
Ekphrasis, mehr als <i>eine</i> Geste	[71]
1. Von der Geste zu Ekphrasis	[77]
1.1. Jenseits von Stimme und Schrift:	
Geste, <i>plus qu' un acte</i>	[79]
1.1.1. Geste – phänomenologisch:	
Derrida über Husserl	[81]
1.1.2. Geste – anthropologisch:	
Derrida über Leroi-Gourhan	[86]
1.1.3. Geste in der Medientheorie – Exkurs	[90]
1.1.4. Zwischenbilanz: Geste und <i>différance</i>	[93]
1.2. Ereignis(se) jenseits des Bildes:	
Zur unmöglichen Möglichkeit der Ekphrasis	[95]
1.2.1. Denken, Sehen und das Ereignis	[97]
1.2.2. Ekphrasis als „eine unmögliche Möglichkeit, über das Ereignis zu sprechen“	[104]
2. Wie Ekphrasis zu Geste wird	[109]
2.1. Ekphrasis und Mimesis –	
mehr als eine Bildbeschreibung	[112]
2.1.1. Zur Medialität der Mimesis:	
Operation – Schrift – Geste	[115]
2.1.2. Was sich (be)schreibt:	
Ekphrasis und mimetische Differenz	[121]
2.1.3. Zwischenbilanz:	
Ekphrasis, eine doppelte Geste	[125]
2.2. „gesucht: die Lücke im Ablauf“ –	
wie Ekphrasis (un)möglich wird	[129]
IV. Resümee: Zur Metaphorologie der ekphrastischen Geste	[140]
Literaturverzeichnis	[144]

I. Einleitung

1. Auftakt in der Antike

Der verbale Umgang mit einem Bild – sei dieses nun materiell gegeben oder nicht – stellt eine der möglichen Varianten der Begegnung des Menschen mit seiner Welt dar. Für diesen relativ distinkten Sachverhalt – ein Mensch äußert sich mit Worten über ein Bild – hat die Antike den Begriff der Ekphrasis [altgr. ἔκφρασις] geprägt, der Fritz Graf zu Folge „in seiner präzisen griechischen Bedeutung [...] erst einmal auf eine Vorgehensweise hin[weist]“.¹ Worin diese Tätigkeit besteht, kann man sich zunächst durch eine etymologische Annäherung vermeintlich leicht erschließen: bei Ekphrasis handelt es sich um ein aus zwei Komponenten zusammengesetztes Wort, aus der Präposition ek- [ἐκ] und dem Verb phrázein [φράζειν]. Der entsprechenden Literatur zu Folge benennt einerseits das Verb phrázein ein breites Spektrum von zwar nicht leicht abgrenzbaren, aber miteinander zusammenhängenden Akten wie „sagen“, „formulieren“ so wie „zeigen, bekannt, deutlich machen“,² andererseits deutet die Präposition ek- auf „ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt“.³

Über die Etymologie des Wortes hinaus liegen in den zwei wichtigen Entstehungs- wie Gebrauchskontexten – in der rhetorischen Tradition der Zweiten Sophistik [a] und in der Rhetorik Quintilians [b] – genügend Anhaltspunkte vor, damit wir uns nicht nur mit den begrifflichen Konnotationen von Ekphrasis vertraut machen, sondern auch uns einigen

¹ Fritz Graf: „Ekphrasis: die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Boehm u.a. München: Fink 1995, 143–156, hier 143.

² Ebd. Unbemerkt bleibt allerdings die Annahme einer etymologischen Affinität des Verbs φράζειν zum Substantiv phrēn [altgr. φρήν]. Phrēn taucht u. a. bei Homer auf und meint das Herz, das für die antike Konzeption als der Sitz des Gemüts wie des Intellekts galt und somit einen signifikanten Zusammenhang zwischen Ekphrasis einerseits und dem Sinnlichen so wie dem Intelligiblen andererseits nahe legt. Genauso unerwähnt bleibt die symptomatische Ähnlichkeit zwischen den zwei mit unterschiedlichen Bedeutungen verbundenen Verben, also zwischen dem Verb φράζειν, das das gesamte Wortfeld zwischen Zeigen und Sagen umfasst, und dem Verb φράττειν, das „stopfen“, „sperren“, „unzugänglich machen“ heißt. Vgl. die Lexikoneinträge zu „φράζειν“, „φράττειν“, „φρήν“. In: Ιωάννης Σταματάκος, *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική 1972, jeweils 1084, 1085, 1086.

³ Graf: „Ekphrasis“, 143.

interessanten Implikationen derjenigen Sachverhalte annähern,⁴ wofür das Wort in der Antike steht:

[a] unter Ekphrasis wird in der **Kaiserzeit** zunächst ein weites Spektrum von rhetorischen Praktiken subsumiert, die einen wichtigen Teil der für die rhetorische Bildung notwendigen praktischen Übungen bildeten und sogar als Beweis oder Überprüfung der ausreichenden Kompetenz und fachlichen Qualifikation des Rhetors galten.⁵ Der *terminus technicus* Ekphrasis selbst taucht erstmals im Sinne einer deskriptiven Abschweifung in griechischen Schulrhetorikhandbüchern – den sogenannten *Progymnasmata* – auf, deren ältestes Beispiel Theon zugeschrieben wird und das aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammt. Aus den Beispielen für Ekphrasen bei Theon wird deutlich, dass der Begriff Ekphrasis ursprünglich nicht im Sinne von Kunstwerkbeschreibungen eingesetzt wurde. In seiner Definition von Ekphrasis nennt Theon jedoch neben Beschreibungen von Charakteren, Taten, Orten und Zeiten auch die Art, wie ein Objekt gefertigt ist. Ekphrasis bezieht sich also am Beginn unserer Zeitrechnung nicht vordergründig auf Kunstwerkbeschreibungen, sondern charakterisiert jegliche Art von evidenter Schilderung.

Insofern Enargeia „die Kraft des Textes [ist], visuelle Bilder zu schaffen, den Hörer [...] zum Zuschauer zu machen“, erscheint sie als „Schlüsselwort der Ekphrasis“ und lässt das Visuelle als dominant erscheinen.⁶ Bildbeschreibung als fester Teil der Ekphrasis gehört also nicht in die rhetorische Theorie der Antike – schon gar nicht als eigene Gattung. Immerhin führt die absolute Vorrangstellung des Visuellen dann eben doch in die Nähe der Bilder – freilich nicht dadurch, dass Bilder beschrieben werden, sondern dadurch, dass das Wort Bilder schafft. Insbesondere im Kontext der Zweiten Sophistik im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. ist über die rhetorische Schreibpraxis hinaus eine Fülle

⁴ Uns interessiert nicht die extensive Darstellung der Begriffsgeschichte von Ekphrasis, dies würde den konzeptionellen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Vielmehr wird an dieser Stelle davon ausgegangen, dass in den skizzierten Kontexten erste Anzeichen für die Wandelbarkeit des Begriffs vorliegen, die für die Problematik der Ekphrasis überhaupt virulent ist.

⁵ Graf: „Ekphrasis“, 144.

⁶ Ebd., 145.

von literarischen Beispielen zu finden, wie die bekannten Werke der *Eikones* von Philostratos von Lemnos und dessen Enkel Philostratos dem Jüngeren, so wie auch das später erschienene, nicht weniger berühmte Werk *Ecphraseis* von Calistratos, die alle in folgendem Sinne verfasst worden waren: als *Epideixis*, d. h. als Ausdruck und Zurschaustellung der Beherrschung von Sprache und ihrer Wirksamkeit, Bilder zu beschreiben.⁷

[b] bei **Quintilian** haben wir es mit einer fast doppelläufigen Begriffs- so wie Akzentverschiebung zu tun: einerseits taucht Ekphrasis in ihrer lateinischen Umschreibung als *descriptio* auf, in der Rhetorik der römischen Kaiserzeit nur als Beschreibung als solche angesehen und findet im Wort *descriptio* ihr lateinisches Pendant – ohne eigene Gattungszuordnung und als bloßer Teilinhalt von rhetorischen Exkursen, wobei der lateinische Pendant – zumindest wortgemäß – deutlich auf eine skripturale Tätigkeit hinweist; andererseits waren die *descriptiones* als Bestandteil der römischen rhetorischen Tradition immer mit ihrer gestischen Vermittlung konfrontiert, wofür Cicero eine ausgeprägte Sensibilität für eine Art von „körperlicher Beredsamkeit“ entwickelt hat,⁸ wodurch sich eine fundierte Systematik der die Rede begleitenden Gebärden herausgebildet hat, bei der Quintilian der Spezifik der Handbewegungen eine virulente Rolle insofern zuspricht, als sie „bei Stummen als Sprache [dienen]“, um gleich danach zu pointieren: „auch das Tanzen versteht man ohne Worte und lässt sich davon beeindrucken“.⁹ Ein paar Zeilen später beschreibt er eine spezielle Geste der Präsentation der „Rede selbst“, die als *pars pro toto* aller Gesten gelten kann:

„Ebenso wird die Hand mit nach unten gerichteten Fingern in etwas freier Bewegung gegen und gekehrt geschlossen und dann in etwas größerem Schwung in der umgekehrten Richtung wieder geöffnet, so dass es ist, als biete sie die Rede selbst dar.“¹⁰

⁷ Ebd.

⁸ Marcus Tullius Cicero: *De oratore/Über den Redner*. Übers. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam 1997, 222.

⁹ Marcus Fabius Quintilian: *Ausbildung eines Redners*. Übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt: WBG 1995, 66.

¹⁰ Ebd., 97. Die Rolle der Geste beim Rhetor ist im Allgemeinen die der Ergänzung für etwas, das in der sprachlichen Aktualisierung nicht klar wird. Zur weiterführenden Literatur zur Rolle der

Dementsprechend liegt es auf der Hand, in der Pfropfung des Begriffs vom griechischen zum römischen Kontext eine Ausdifferenzierung im Umgang mit seinem Gehalt zu sehen, die weg von Fragen der Definitionszuschreibung hin zu einer Verfeinerung und Problematisierung der Verfahrensweise selbst führt.¹¹ Während im griechischen Zusammenhang der Begriff Ekphrasis vielmehr auf die Aktualisierung sprachlicher Evidenz – also auf ein Ziel – angelegt ist, wird in der Problematik der lateinischen *descriptio* die physische Präsenz des Redners als konstitutiver Moment der Realisierung – und somit als Träger der Rede – in Betracht gezogen.

Im Umgang mit den Präverbien ek- und de- jeweils hilft die Etymologie der Wörter nicht unbedingt; Fritz Graf folgend meint das Präverb ek- ein gründliches Einreden auf das Gesagte. Diese etymologische Annäherung entspricht allerdings nur teilweise dem eigentlichen Sinn des Präverbs und somit auch des ganzen Wortes insofern, als sie sich auf die rhetorische Disposition von Ekphrasis bezieht und somit auf die Auswirkungen der Rede auf einen Zuhörer konzentriert. Das Präverb ek- heißt allerdings auch „heraus-“ und legt somit eine Bewegung nach Außen nahe, die vermutlich im Gebrauch des Wortes mitschwingt und die im Präverb de- im lateinischen Wort etwas nahelegt, das sich ablöst. Nicht selten begnügt sich also die entsprechende

Geste in der Rhetorik siehe Karl Sittl: *Die Gebärden der Griechen und Römer. Mit zahlreichen Abbildungen*. Leipzig: B. G. Teubner 1890; Michael Lobe: *Die Gebärden in Vergils Aeneis. Zur Bedeutung und Funktion von Körpersprache im römischen Epos*. Frankfurt aM: Peter Lang 1999; Alan L. Boegehold: *When A Gesture Was Expected. A Selection of Examples From Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton: Princeton UP 1999.

¹¹ Vgl. Graf: „Ekphrasis“, 144. An dieser Stelle grenzt sich das vorliegende Projekt von Fritz Grafs Auffassung ab, dass nämlich „[r]ömische und griechische Theorie hier also getrennter Wege [gehen]“, denn hier geht es um eine Neu- bzw. Umschreibung von Ekphrasis, die symptomatisch für den Umgang mit dem Begriff ist. Deswegen soll hier auf die begrifflichen Implikationen nur angespielt werden. Vgl. auch Ruth Webb: „Ekphrasis Ancient and Modern: the invention of a genre“. In: *Word and Image* 15 (1999), 7-18, hier 8 und 9, wo Webb auf Barthes rekurriert, der sich nahtlos zwischen antiker Rhetorik und moderner Theorie bewegt und den Ekphrasis-Begriff undifferenziert benutze: „Several critics who, like Barthes, have first-hand familiarity with the ancient rhetorical sources simply ignore the discrepancy, conflating the ancient and the modern definition into one“; anschließend werden von ihr zwei unterschiedliche Umgangsweisen mit der Historizität des Begriffs ausdifferenziert: „Definitions are also of crucial importance if one is to gain an accurate picture of tradition and continuity. It is one thing to borrow an ancient term [...] and endow it with an altered meaning. It is quite another to assume that the shared name is a sign, or proof, of historical continuity“. Die vorliegende Arbeit schließt sich tendenziell dem ersten Strang an.

Literatur in einer etymologischen Annäherung auf die Zusammensetzung beider Wörter hinzuweisen, dabei scheint sich bei näherem Hinsehen ein Spannungsverhältnis zwischen Innen und Außen so wie ein kritisches Potential zu eröffnen, das in den meisten Erwähnungen zu entgehen scheint.¹²

In der vorliegenden Arbeit wird vor dem Hintergrund dieses geschichtlichen Abrisses die oben angedeutete Konstellation ins Auge gefasst: Dass nämlich Ekphrasis und Geste – die zweite zunächst in ihrem wortwörtlichen Verständnis als Bewegung der Hand – schon in ihrer Urszene eine Synergie eingehen.¹³ Nicht nur erweist sich die ausgeprägte Verbindung zwischen Hand und Sprache als unabdingbar für die rhetorische Disposition von Ekphrasis; darin verrät sich vielmehr – so unsere Annahme – ein intrikates Zusammenspiel zwischen der vermeintlich nicht-technischen Handbewegung und der sprachlich bedingten Planmäßigkeit von Ekphrasis als *terminus technicus*. Die Einstiegsbeobachtung besteht somit in der expliziten Komplizenschaft zwischen Ekphrasis und Geste, die – über ihre Relevanz für die Theorie der Rhetorik hinaus – für eine medientheoretisch ausgerichtete Problematisierung dieser Konstellation¹⁴ und somit – so die Annahme – für eine medientheoretische Wendung von Ekphrasis virulent wird.

¹² Vgl. hierzu Román de la Calle: *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, Más allá del texto: la crítica de arte como paideia* = *The Ekphrastic mirror. The near side of pictures. The far side of words: art criticism as paideia* = *Der Spiegel der Ekphrasis. Diesseits des Bildes. Jenseits des Textes: die Kunstkritik als paideia*. Lanzerote: Fundación Cesar Manrique 2005, hier 79, wo darauf hingewiesen wird, dass das Adjektiv „„ekphrastisch“ im Spanischen [...] noch benutzt [wird], wenn auch nur im Medizinjargon, und „etwas, das freilegt“ [heißt]“. Inwieweit de la Calles Formulierung auf eine etymologische Verwechslung zurückzuführen sei, die mit der in Fn 2 angesprochenen Ähnlichkeit zusammenhängen würde, kann hier nur als symptomatisch angedeutet werden.

¹³ Diese Synergie ist in der die bis zur Neuzeit reichende Rhetorik-Tradition betreffenden kulturwissenschaftlichen Forschung stark thematisiert worden. Exemplarisch dafür siehe Volker Kapp: „Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit“. In: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Hg. v. dems. Marburg: Hitzeroth 1990, 40–64.

¹⁴ Vgl. hierzu Matthias Bickenbach u.a. (Hgg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Köln: DuMont 2003, wo die medientheoretische Virulenz der Geste(n) auch in Zusammenhang mit der Rhetorik entdeckt wird, allerdings nicht in Zusammenhang mit Ekphrasis.

2. Ekphrasis: Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Begriffs

Der rezente Umgang mit dem Begriff Ekphrasis ist allerdings auch nicht weniger unschlüssig, als er mit Rhetorik, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft mindestens drei Felder betrifft, die sich in ihrer terminologischen Praxis nur zum Teil berühren. Rezente Definitionsversuche in literaturwissenschaftlichen Studien bemühen sich nur in den seltensten Fällen darum, die antike breite Auffassung des Begriffs zu berücksichtigen, während rhetorische Werke immer noch dieser Tradition folgen. Richard A. Lanham charakterisiert zum Beispiel Ekphrasis im Sinne der ursprünglichen antiken Auffassung sehr weit als „[a] self-contained description, often on a commonplace subject, which could be inserted at a fitting place in a discourse [...] and could deal with persons, events, times, places, etc.“¹⁵ Wendy Steiner sieht Ekphrasis als „pregnant moment“ im Umfeld der rhetorischen *enargeia* angesiedelt: „the technical term for this is ekphrasis, the concentration of action in a single moment of energy“.¹⁶ Page DuBois bezeichnet Ekphrasis als „the verbal description of a work of graphic art“,¹⁷ und Murray Krieger als „the imitation in literature of a work of plastic art“.¹⁸

Einer der jüngeren Eingrenzungsvorschläge, die den Repräsentationsbegriff explizit im Zusammenhang mit der Ekphrasis als brauchbar erscheinen lassen, stammt von James Heffernan. „This ancient term is struggling for modern

¹⁵ Richard A. Lanham: *A Handlist of Rhetorical Terms*. 2. Aufl. Berkeley: University of California Press 2012, 61. Vgl. auch Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4. Aufl. Bd. 1. Stuttgart: Franz Steiner 2008, 400 und 544. Auch in dem von Gerd Ueding herausgegebenen *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen: Niemeyer 1994, jeweils 549-553 und 1495-1510, wird auf Ekphrasis als eigenständigen Eintrag verzichtet und der Begriff wird unter den Einträgen „descriptio“ und „Beschreibung“ abgehandelt.

¹⁶ Wendy Steiner: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago und London: The University of Chicago Press 1982, 41.

¹⁷ Page DuBois: *History, Rhetorical Description and the Epic: From Homer to Spenser*. Cambridge: D. S. Brewer 1982, 3.

¹⁸ Murray Krieger: „Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited“. In: *The Poet as Critic: essays*. Hg. v. Frederick P.W. McDowell. Evanston: Northwestern UP 1967, 5. Dieser Text wird im Anhang der letzten Auflage seines *opus magnum* aus dem Jahre 1992 zu Ekphrasis: Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore und London: John Hopkins UP 1992, wieder aufgenommen.

recognition“,¹⁹ weswegen Heffernan auf die Notwendigkeit einer engen und zugleich weiten Begriffsbestimmung mit einer minimalen Definition reagiert: „*ekphrasis is the verbal representation of graphic representation*“.²⁰ Sie hat folgende Implikationen: einerseits nimmt Heffernan eine Abgrenzung gegenüber verwandten Begriffen vor: „But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be *representational*“,²¹ andererseits wird dadurch der intermediale Modus von Ekphrasis explizit thematisiert:

„When we understand that ekphrasis uses one medium of representation to represent another, we can see at once what makes ekphrasis a distinguishable mode and what binds together all ekphrastic literature from Homer to John Ashbery.“²²

In dem oben skizzierten Kontext lässt sich ein Zugang zu Ekphrasis erkennen, der in jüngster Zeit an Bedeutung gewinnt, nämlich die Behandlung der Kunstbeschreibung als implizite Repräsentationstheorie des Textes. Die weiter oben dargestellte Schwerpunktverlagerung der Definitionsversuche von Ekphrasis auf den Begriff Repräsentation ist als „a process of gradual redefinition to conform to contemporary intellectual and esthetic preoccupations“ zu sehen.²³ Dementsprechend unternimmt W. J. T. Mitchell einen eleganten Definitionsversuch von Ekphrasis als einer „verbal representation of visual representation“,²⁴ durch die der Begriff eine neue Verdichtung erfährt. Denn bei Mitchell handelt es sich um ein Sprachspiel, in dem zwei vermeintlich distinkte Begriffe zwar vorkommen bzw. in dem es vom Bild in seiner Konstellation zur Sprache gesprochen wird, dessen Verständnis aber von „eine[r] Konstante“ durchzogen wird, jener der Dialektik von Bild und

¹⁹ James Heffernan: „Ekphrasis and Representation“. In: *New Literary History* 22:2 (1991), 297–316, hier 297.

²⁰ Ebd., 299.

²¹ Ebd., 300.

²² Ebd.

²³ Webb: „Ekphrasis“, 17.

²⁴ W. J. T. Mitchell: „Ekphrasis and the Other“. In: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press: 151–181, hier 152 [Ursprünglich veröffentlicht in: *South Atlantic Quarterly* 91:3 (1992), 695–719].

Sprache, so dass grundsätzlich alle Bilder „von der Sprache infiziert“ seien.²⁵ Ein Bild hat nach Mitchell tragende Funktion nur innerhalb einer Sprache bzw. eines diskursiven Zusammenhangs, innerhalb dessen „um die viel fundamentalere Frage der Relation zwischen Bildern und Texten und denen [geht], die das Wesen dieser Relation zu kennen glauben, denen, die zu wissen glauben, was über Bilder zu sagen ist und was Bilder sagen“.²⁶ In klarer Abgrenzung zu Lessings *Laokoon*, wo „die Grenzen dichtgemacht [werden] und es ein Nichteinmischungspakt geschlossen [wird]“, formuliert Mitchell den Dreh- und Angelpunkt seiner Bildtheorie:

„Zu den interessantesten und komplexesten Formen dieses Kampfes zählen die subversiven Beziehungen, bei denen die Sprache oder die Bildlichkeit sich selbst auf den Grund geht und dort ihren Gegenspieler auf der Lauer findet“.²⁷

Im Hinblick auf seinen Begriff der Ekphrasis wird dieser Punkt insofern interessant, als er in einem Modell aufgespannt wird, das in drei Phasen der Realisierung von Ekphrasis besteht: von der ekphrastischen Indifferenz über die ekphrastische Hoffnung hin zur ekphrastischen Angst.²⁸ Der subversive Moment der Ekphrasis besteht dann im Übergang von der ekphrastischen Hoffnung zur ekphrastischen Angst:

„If ekphrastic hope involves [...] a “reciprocity” or free exchange and transference between visual and verbal art, ekphrastic fear perceives this reciprocity as a dangerous promiscuity and tries to regulate the borders with firm distinctions between the senses, modes of representation, and the objects proper to each“.²⁹

Wie dieser Subversionsmoment konkret gemeint ist, bleibt allerdings dahingestellt, so dass sich im Hinblick auf Ekphrasis folgende Fragestellungen auftun: Kommt die Sprache erst ins Spiel, wenn wir anfangen, ein Bild zu beschreiben, oder ist sie schon notwendig, um ein Bild als Bild überhaupt wahrzunehmen, also um erkennen zu können, dass etwas ein Bild ist? Wenn

²⁵ W. J. T. Mitchell: „Was ist ein Bild?“. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Übers. v. Heinz Jatho. Frankfurt aM: Suhrkamp 2008, 15-77, hier 72.

²⁶ W. J. T. Mitchell: „Metabilder“. In: ders.: *Bildtheorie*, 193-233, hier 214.

²⁷ Mitchell: „Was ist ein Bild?“, 72.

²⁸ Mitchell: „Ekphrasis and the Other“, 153 f.

²⁹ Ebd., 155.

nur der erste Fall gilt, dann ist ein Bild ohne Sprache zwar unverständlich, aber immer noch ein Bild und die Ekphrasis hat damit den Status einer genuinen Vermittlungsfigur. Die daran anschließende Frage ist die nach dem Modus der Subversion bzw. danach wie der subversive Moment der Ekphrasis vor dem Hintergrund ihrer Medialität auszuarbeiten ist.

Mitchell stellt allerdings nur den einen Pendant der Ekphrasis-Diskussion, so wie sie sich als Gegenstandsspezifizierung der sogenannten Bildwende inzwischen ausweist; den anderen Pendant vertritt Gottfried Boehm mit seinem Begriff der Ekphrasis, so wie es sich im Kontext seiner Bildtheorie ausformuliert findet.³⁰ Boehm geht davon aus, dass „[d]ie Rede vom Ikonischen nie [meint], dass es sich der Sprache *entzieht*, sie meint vielmehr, dass eine *Differenz* gegenüber der Sprache ins Spiel kommt“³¹ und sieht den Tragmoment der „Übereinkunft von Wort und Bild“ in den „gemeinsame[n] Voraussetzungen, die im Vermögen des Zeigens greifbar werden, an dem die Rede und das bildnerische Tun Anteil haben“.³² Obwohl Boehm im Unterschied zu Mitchell von jeglicher Begriffsbestimmung Abstand nimmt, umreißt er die Bildbeschreibung folgendermaßen:

„Bildbeschreibung folgen mithin nicht dem Ideal einer möglichst vollständigen »verbalen Abbildung«. [...] Beschreibungen müssen sich davor hüten, der Sache zu nahe zu kommen oder sich zu weit von ihr zu entfernen. Erst dann, im Spielraum, den das Bild eröffnet, bringen sie seine Lebendigkeit zur Geltung. Jede gute Ekphrasis besitzt den Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig im Hinblick auf das Bild“.³³

Aus der oben skizzierten Rahmenproblematik, die sich in der Konstellation zwischen Boehm und Mitchell ihre zugespitzte Formulierung erfährt, zeichnet sich ein Ekphrasis-Begriff ab, das nur scheinbar über klare Konturen verfügt.

³⁰ Vgl. Gottfried Boehm: „Iconic Turn. Ein Brief“ sowie W. J. T. Mitchell: „Pictorial Turn. Eine Antwort“. In: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Hg. v. Hans Belting. München: Fink 2007, jeweils 27-36 und 37-46, wo die die Bildwende konstituierende Konstellation zwischen Boehms bild- und Mitchells ideologiekritischem Ansatz dokumentiert wird.

³¹ Boehm: „Iconic Turn. Ein Brief“, 31. Hervorhebung GB.

³² Gottfried Boehm: „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, 24-40, hier 38.

³³ Ebd., 39f.

Von Mitchell zu Boehm deutet sich eine Verschiebung in der betreffenden Diskussion an, aus der sich für die Ekphrasis folgende Fragen ergeben:

[a] einerseits nach dem für die Ekphrasis konstitutiven doppelten Abbildungsverhältnis und der dadurch gegebenen **Ambiguität** des Konzepts; denn als Bedingung für ein Objekt der Ekphrasis soll hier dessen Repräsentationalität zentrale Bedeutung haben. In diesem möglichen Reflektionsstrang wird eine Definition von Kunst virulent,³⁴ dafür entzieht sich Ekphrasis jedoch einer klaren Grenzziehung.

[b] andererseits nach der Beziehung zwischen Bild und Sprache bzw. nach der **Selbsttransparenz** der Ekphrasis: Wenn Ekphrasis ihre Taktilität, d. h. ihre ‚materielle‘ Eigenbedingung und ihre Vermittlerfunktion aufzeigen sollte, hieße dies vielleicht auch, dass sie zugleich auch die Unmöglichkeit der unmittelbaren Abbildung mitführen sollte? Welche Effekte ließen sich in diesem Fall zeitigen? Wie ließen sie sich medial ausloten?

Warum aber an einem vermeintlich klar konturierten Begriff wie die Ekphrasis jene allgemeine und abstrakte Ebene herausarbeiten, die auf dem Hintergrund der Mitchell-Boehm-Konstellation erst in ihren Umrissen erkennbar wird? In der Intermedialitätsdiskussion wird mit dem Ekphrasis-Begriff – so wie Mitchell ihn als verbale Repräsentation eine visuellen Repräsentation definiert – mit einer gewissen Selbstverständlichkeit umgegangen, wobei der intermediale Modus von Ekphrasis nur rudimentär auf seine Verhältnisbestimmung von Sprache und Bild reflektiert wird. Darauf deutet beispielsweise Mitchell mit seiner Formulierung hin, dass „[t]he strange irreality of these "gifts" does not, of course, prevent us from giving them and from thinking of the whole *ekphrastic gesture* as a kind of ritual of exchange“,³⁵ die

³⁴ Exemplarisch dafür: John Dewey: *Kunst als Erfahrung*. Übers. v. Christa Velten u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1987 so wie Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2013.

³⁵ Mitchell: „Ekphrasis“, 160. Hervorhebung FP; abgesehen davon, dass Mitchells Ekphrasis-Problematik nur in bezug auf die ekphrastische Dichtung exemplifiziert wird, wird seine

bei aller Kryptik bzw. Metaphorizität eine Verschiebung von Ekphrasis hin zu ihrem rituellen Aspekt indiziert, so dass ein Dazwischen und damit auch ein Übergangsmoment zwischen Sprache und Bild markiert wird. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich Mitchells Definition von Ekphrasis als Negativfolie: sie deutet an, dass dort wo der intermediale Charakter von Ekphrasis in Rechnung gestellt wird, Ekphrasis nicht mehr als geordneter Übergang im Rahmen einer repräsentationalistischen Ordnung, die diesen Übergang garantiert, zu denken sei; dieser Gedanke legt eine Assoziation mit Boehms Formulierung nahe, Bildbeschreibungen agieren wie Übersetzungen.³⁶ Geht man also davon aus, dass Ekphrasis in unserer Kultur explizit oder implizit omnipräsent ist, indem sie mediale Grenzen auf unterschiedlicher Weise heraufbeschwört, ergibt sich dann aus der Struktur des Phänomens selbst jene produktive Ambivalenz, für die eine differenzierte theoretische Annäherung an das Problemfeld virulent wird.³⁷

Vor dem Hintergrund des skizzierten Abrisses drängt sich die Frage nach der *Möglichkeit* eines Zusammentreffens zwischen Sprache und Bild als ihrem Anderen auf, so wie das in der Ekphrasis geschieht. Diese Frage wird – so die Einstiegsbeobachtung – in der Theorie wie in der Kunst häufig reflektiert. Insbesondere auf die Möglichkeit der – vor allem diskursiven – Wiedergabe einer visuellen Darstellung rekurriert der philosophische Diskurs unablässig darauf, dass bildende Kunst auf ihr Wesen sowie ihre Erscheinungsweisen hin befragt wird. Diesbezüglich greift diese Arbeit folgenden scheinbar mehrfachen Widerspruch auf: Einerseits wird behauptet, dass Ekphrasis in der Dekonstruktion verleugnet wird, andererseits lässt sich leicht beobachten, dass in der Philosophie Ekphrasis auf ihre Möglichkeiten hin problematisiert wird. Michel Foucaults Texte über Fotos und Gemälde, Jacques Derridas Photo- so

Metapher der ekphrastischen Geste nicht mehr weiter thematisiert. In diesem Sinne impliziert diese kryptische Formulierung Mitchells eher keine systematische Annahme seinerseits.

³⁶ Boehm: „Bildbeschreibung“, 38.

³⁷ Vgl. Mitchell: „Ekphrasis“, 156, wo Mitchell Ekphrasis zum einen blinden Fleck bezeichnet, der zum anderen mit verschiedenen Deutungsvarianten und Anwendungsoptionen überfrachtet werde. Vgl. dazu auch: Michael Wetzel: „Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. v. Claudie Benthien u.a. Berlin: De Gruyter 2014, 175–192.

wie Ausstellungstexte – so wie Jean-François Lyotards Reflexion über das Erhabene in Form von Bildbeschreibungen³⁸ – bieten exemplarische Anhaltspunkte eines solchen Einholens der künstlerischen Darstellung, in dem Fall der bildenden Kunst, im Modus ekphrastischen Schreibens. Die in dieser Arbeit zu entwickelnde Untersuchung dreht sich somit um folgende Problematik: Welcher Platz ist der Ekphrasis nach dem dekonstruktiven Eindringen des Differenzdenkens in Fragen der Medialität überhaupt zuzusprechen, während sie eigentlich seit der Antike dazu prädestiniert sein sollte, die Differenz zwischen Wort und Bild im Modus evidenter Darstellung zu minimieren?

Aus dieser Problematik ergibt sich eine weitere Frage, die die *Bedingung der Möglichkeit* dieses Zusammentreffens betrifft, welche im Zeichen des Differentialitätsprinzips verschoben worden ist. Im Sinne von Mitchell bleibt für die Ekphrasis-Diskussion der Bezug zum Anderen für das Verständnis des Begriffs relevant: Auch wenn er den Bezug zum Anderen durchaus als subversiv versteht, hinterfragt er die Bedingung der Möglichkeit dieser Subversion jedoch kaum. In der vorliegenden Arbeit wird von Mitchells Argumentation insofern abgewichen, als es stärker von folgender Beobachtung ausgeht, dass der Modus von Ekphrasis nicht mehr darin besteht, das Bild als das Andere zu überkommen, sondern im Bewusstsein der Tatsache, dass dies unmöglich, ja nicht mehr relevant ist sich Ekphrasis als ein differenzieller Bezug zum Anderen ausweist, ein Bezug also, der einen Unterschied darstellt. Dieser differenzielle Status ist allerdings – so unsere Annahme – nicht erst in der Ekphrasis als sprachliche Darstellung zu finden, sondern in einem Konzept, das durch seine Differenz zum sprachlichen Ausdruck definiert wird: die Geste. Gerade durch die Intervention der Geste wird – so die These – ein flüchtiger Ort zwischen Sprache und Bild disponibel, in dem die für den Begriff von Ekphrasis konstitutive Ambivalenz aufrecht erhalten bleibt.³⁹

³⁸ Jean-François Lyotard: *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Éditions de la Différence 1987.

³⁹ Vgl. Fabian Goppelsröder u.a.: „Vorwort“. In: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Hg. v. Ulrich Richtmeyer u.a. Bielefeld: Transcript 2014, 7-14, hier 8, wo

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, Ekphrasis im Ausgang von Michel Foucault und Jacques Derrida zum medientheoretisch relevanten bzw. zum mediephilosophischen Problem zu erheben.⁴⁰ Dabei wird der Versuch mit folgendem Umstand konfrontiert: Zum einen wird Ekphrasis tendenziell zum Diskussionsgegenstand der Bildwende, dabei wird allerdings ihr theoretisches Potenzial –wie schon angedeutet– nicht ausgelotet; zum anderen zählen Foucault und Derrida zu jenen Beispielen, die für eine grundsätzliche für den *iconic turn* jedoch konstitutive Ambivalenz stehen: einerseits wird von der Widersprüchlichkeit ausgegangen, dass „was in den Kulturwissenschaften als neuer *pictorial turn* oder *visual turn* bezeichnet wird, in großem Ausmaß durch die Rezeption der antiokularzentristischen französischen Diskurse befördert worden“ sei, so dass „dieser *pictorial turn* oftmals von einer Feindschaft oder zumindest von einer Vorsicht gegenüber seiner Materie begleitet worden“ sei.⁴¹ Andererseits wird am Leitfaden des Okularzentrismus der Versuch unternommen, relevante Tendenzen bei Foucault und Derrida aufzuspüren und somit eine fortwährende Bildtradition im westlichen Denkraum zu

von einer „Parallelität“ zwischen Bild und Geste ausgegangen wird. Von der allgemeinen Konzeption dieses Bandes werden die Geste-Konzepte Foucaults und Derridas nicht mitberücksichtigt.

⁴⁰ Vgl. Oliver Jahraus: „Aufgaben der Medien, Funktionen der Philosophie. Neues Mediendenken oder Restauration der Philosophie?“. In: *literaturkritik* 5: 2003, Medientheorie nicht nur als „ein neues Medien-Kompositum“ betrachtet, sondern auch als einen Begriff, der „ein neues Terrain der Diskussion um Medien“ eröffnet und „ein anderes, vielleicht höheres Reflexionsniveau ein[nimmt]“.

Elektronische Ressource: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6001 (letzter Zugriff: 15.7.2015); interessant ist auch folgender Ansatz: Alexander Roesler u.a. (Hgg.): München: Fink 2008, 9, wo davon ausgegangen wird, dass „[d]ie Beziehung zwischen Philosophie und Medientheorie [...] durch eine konstitutive Ambivalenz [geprägt ist]“.

⁴¹ Martin Jay: „Den Blick erwidern. Die amerikanische Antwort auf die französische Kritik am Okularzentrismus“. In: *Privileg Blick*. Hg. v. Christian Kravagna. Berlin: ID Verlag 1997, 154 – 174, hier 155, wo der Autor darauf hinweist, dass die Bildwende sich „stark von der im allgemeinen feierlichen Stimmung unterscheidet, die zuvor den *linguistic turn* begleitet hat“; ders.: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press 1993.

Vgl. zum Verhältnis von »linguistic turn« und »pictorial turn« bzw. »iconic turn« und insbesondere zur Kritik an Mitchells Konzept des »pictorial turn«: Karlheinz Lüdeking: „Was unterscheidet den *pictorial turn* vom *linguistic turn*?“. In: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Hg. v. Klaus Sachs-Hombach. Köln: Halem 2005, 122-131 und Willibald Sauerländer: „*Iconic Turn*? Eine Bitte um Ikonoklasmus“. In: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Hg. v. Christa Maar u.a. Köln: DuMont 2004, 407–426.

rekonstruieren.⁴² Dabei pflegen Foucault und Derrida nicht nur eine Affinität zum sprachlichen Umgang mit bildender Kunst, bei ihnen ist auch eine durchgehende Reflexion über die für diesen Umgang konstitutive Mediendifferenz zu finden, die – so die Eingansspekulation – einen differenzierten Zugriff auf die Ekphrasis-Problematik ermöglicht. Im Ausgang von der jeweiligen Auseinandersetzung mit Fragen der Mediendifferenz so wie von ihrer Realisierung im Modus der Ekphrasis, soll an einer Engführung von Ekphrasis und Geste in jeweiliger Anknüpfung an Foucault und Derrida gezeigt werden, inwiefern sich die Geste-Problematik, so wie sie das jeweilige Theoriekonzept konstituiert, in der Herausarbeitung eines medientheoretisch konturierten Ekphrasis-Begriffs als virulent erweist.

Dabei wird von zwei unterschiedlichen Zugangsweisen ausgegangen: Ekphrasis wird im Rahmen des Foucault'schen und Derrida'schen Denkens jeweils anders befragt, denn sie misst sich an einem unterschiedlichen Irritationspotential durch den Eingriff des jeweiligen Geste-Konzepts; methodisch ergibt sich somit, dass die Zusammenführung von Ekphrasis als Spielart von Mediendifferenz und Geste auch verschiedenartig ausgelotet wird. Auf eine Unterscheidung zwischen theoretischem und analytischem Teil wird verzichtet; vielmehr fungiert das Konzept der Geste als springender Punkt zwischen konzeptionellen und ästhetischen Ansatzpunkten. Über eine konstellative Lektüre von theoretischem Diskurs sowie künstlerischer Praxis werden Aussagen zur formulierten Fragestellung aufgespürt.

⁴² David Michael Levin: „Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of Subversion“. In: *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Hg. v. dems. Cambridge (Mass.) u.a.: MIT Press, 397–465.

I. Jenseits von Diskurs und Figur: Ekphrasis, *une geste à la transgression*

In diesem Teil wird von dem Visuellen in seiner möglichen Variationen in Michel Foucaults Werk – sei es als Sehen, als Blick, als Bild oder als Sichtbares – als der „Quelle eines Staunens – ein Aufblitzen des Anderen“ ausgegangen,⁴³ das sich in einer mannigfaltigen Auseinandersetzung mit bildlichen Darstellungen niederschlägt: von seiner Beschreibung von Velázquez' *Las Meninas*, die seinem Buch *Die Ordnung der Dinge* vorangestellt wird, über Bilder von Hieronymus Bosch, Peter Brueghel, Dieric Bouts, Albrecht Dürer, Francisco de Goya und Vincent van Gogh, denen er in seinem *Wahnsinn und Gesellschaft* lange Ausführungen widmet, bis hin zu René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*-Bildprojekt, das er in einer Reihe kurzer Texte kommentiert, oder zur Materialität von Bildern, von der sein Essay *Die Malerei von Manet* und sein Kurztext „Die photogene Malerei“, in dem er sich mit Gérard Fromangers hyperrealistische Malerei befasst, handeln, oder auch zu seinem Kurzkommentar zu Duane Michals Fotokunst.⁴⁴

Foucaults Focus auf dem Bereich der bildenden Kunst bzw. Malerei hat eine durchgehend ambivalente, in sich sehr widersprüchliche Rezeption erfahren: denn entweder ist die Allgegenwart von Bildern im Denken Foucaults – ganz abgesehen von der hierbei insgesamt oft wie selbstverständlich ausgeblendeten Frage nach deren Vermittlung mit und durch Sprache – zum Anlass genommen worden, um prinzipielle Einwände gegenüber einer darin diagnostizierten

⁴³ Michel de Certeau: „Foucaults Lachen“. In: ders.: *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*. Hg. v. Luce Giard. Übers. v. Andreas Mayer. Wien: Turia + Kant 2006, 107–119, hier 110, wo von „einer stets gespannten, stets erstaunten Aufmerksamkeit für das, was uns die Ereignisse, ohne dass wir darum wissen, zeigen“ die Rede ist.

⁴⁴ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003; ders.: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Suhrkamp 1973; ders.: *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. Übers. v. Walter Seitter. München: Hanser 1997; ders.: *Die Malerei von Manet*. Übers. v. Peter Geble. Berlin: Merve 1999; ders.: „Die photogene Malerei“ und „Denken, Fühlen“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Jeweils Bd. 2 (1970–1975) und Bd. 4 (1980–1988). Hg. v. Daniel Defert u.a. Jeweils Übers. von Hans-Dieter Gondek und Michael Bischoff. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002 und 2005, jeweils 871–882 und 294–302.

verallgemeinerten visuellen Kultur zu formulieren,⁴⁵ oder es wurde dahin gehend kritisch argumentiert, dass Foucault gerade hinsichtlich seines sprachlichen Umgangs mit Bildern in eine Reihe von Beispielen aus der französischen Philosophie einzuordnen sei, die „von der bohrenden Hartnäckigkeit der Bildfrage im französischen 20. Jahrhundert [zeugen]“.⁴⁶

Vereinzelt wird jedoch im Ausgang von Foucault die Möglichkeit einer differenzierteren Annäherung jenseits der Dialektik von Bild und Sprache ins Auge gefasst, die „die heuristische und synthetisierende Rolle“ der Bilder aufsucht,⁴⁷ indem auf den Status von Bildern im Sinne seines Denkens des Dispositivs eingegangen wird und auch von seinem Denken als „penseé picturale“ die Rede ist.⁴⁸ Die Annahme, dass anhand von Foucaults Auseinandersetzung mit Bildern ein 'pikturaler Zug' seines Denkens nachgewiesen werden kann, hat sein Interpret Gilles Deleuze folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

„Wenn man die Theorie der Sichtbarkeiten vergisst, dann verstümmelt man die Vorstellung, die Foucault sich von der Geschichte macht, aber man verstümmelt auch sein Denken, die Vorstellung, die er sich vom Denken macht.“⁴⁹

Aus Deleuzes Formulierung lassen sich zwei Umgangsweisen Foucaults mit Bildern ableiten: zum einen setzt Foucault in seinem Werk unterschiedliche Versionen von Sichtbarkeit – entweder in Form von Metaphern der Sichtbarkeit wie die des Panoptikums oder als reale Bilder wie Bosch' *Narrenschiff* – als Gegenstände seiner geschichtlichen Reflexion ein, um jeweils institutionalisierte Macht- und Herrschaftskonstellationen zu veranschaulichen oder gesellschaftskritische Phänomene zu interpretieren; zum anderen scheint

⁴⁵ Vgl. unter anderem Tom Holert: „Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder. Foucault als Theoretiker der visuellen Unkultur“. In: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Hg. v. Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003, 335–354.

⁴⁶ Emmanuel Alloa: „Der Aufstand der Bilder“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hg. v. dems. München: Fink 2011, 9–42, hier 14.

⁴⁷ Vgl. de Certeau: „Foucaults Lachen“, 110.

⁴⁸ Stefano Catucci: „La pensée picturale“. In: *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Hg. v. Philippe Artières. Paris: Kimé 2004, 127–144.

⁴⁹ Gilles Deleuze: „Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“. In: ders.: *Foucault*. Übers. v. Hermann Kocyba. Frankfurt aM: Suhrkamp 1987, 69–98, hier 72.

gerade jener Zug der Sagbarkeit, der durch seinen sprachlichen Umgang mit Bildern – über ihre inhaltliche Relevanz hinaus – zustande kommt, mit jener Beweglichkeit seines Denkens gekoppelt zu sein, die – so die Annahme – in seinem Denkstil und somit auch in einem Zug des Denkbaren überhaupt kulminiert.

In *Wahnsinn und Gesellschaft* legt Foucault die Präsenz des Wahnsinns in der abendländischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts ausgehend von einem Bild Hieronymus Bosch' dar, das eine Illustration des Kapitels XXVII des *Narrenschiffs* des Moralsatirikers Sebastian Brant von 1492 darstellt: „die *Liminarsituation* des Irren am Horizont der Sorgen des mittelalterlichen Menschen“.⁵⁰ Es geht damit um eine genuine Text-Bild-Konstellation – ein literarischer Inhalt wird in bildende Kunst übersetzt –, die als Sinnbild für die ganze Unruhe fungiert, „die plötzlich, gegen Ende des Mittelalters am Horizont der europäischen Kultur aufsteigt“.⁵¹ Dabei handelt es sich beim Sujet des Wahnsinns nach Foucault nicht um eine innere Aufruhr des Menschen angesichts seiner Endlichkeit, so wie sie in der Beschreibung des Todes als „dieser absoluten Grenze“ verdichtet wird; vielmehr findet in Foucaults Formulierung, dass „[d]er Wahnsinn [...] die bereits hergestellte Präsenz des Todes“ sei, jenes „Ersetzen des Todesthemas durch das des Wahnsinns“ statt, das „keinen Bruch, sondern eher eine Torsion innerhalb der gleichen ängstlichen Unruhe“ markiert.⁵²

In dieser Drehung trifft eine Spaltung des Wahnsinns ein, die Foucault auf ihre darstellungsrelevante Virulenz hin zuspitzt: „[...] in der Komödie, wo jeder die anderen täuscht und sich selbst düpiert, spielt [der Wahnsinnige] die Komödie zweiten Grades, die Täuschung der Täuschung“.⁵³ Foucault konstatiert hier, dass dieser zunehmende Bruch beim Ausdruck des Wahnsinns sich in einer zunehmenden Aufspaltung zwischen seiner literarischen und seiner

⁵⁰ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, 29.

⁵¹ Ebd., 31.

⁵² Ebd., 33f.

⁵³ Ebd., 32.

plastischen Übertragung ausdrückte: „Zwischen Sprache und Bild [...] beginnt die schöne Einheit sich aufzulösen. Ihnen ist keine einzige und selbe Bedeutung unmittelbar gemeinsam.“⁵⁴ In der Malerei ereignet sich der Ausdruck des Wahnsinns als tragische Erfahrung der Endlichkeit des Todes, in der Literatur der Ausdruck von Wahnsinnigen als kritische Erfahrung.

Über die Frage hinaus, wie in der jeweiligen Ausdrucksform – sei es in der Sprache oder im Bild – mit dem Wahnsinn als Thema umgegangen wird, konstatiert Foucault ein Drehmoment innerhalb seiner eigenen Denkbewegung, indem sein eigenes Unternehmen, Gesehenes überhaupt sprachlich zu erwägen, als Wagnis ausgewiesen wird:

„Und wenn das Bild auch die Funktion hat, etwas *auszusagen*, etwas der Sprache Konsubstantielles zu übermitteln, muss man doch anerkennen, dass es bereits nicht mehr das Gleiche sagt und dass die Malerei durch ihre plastischen Eigenarten sich in Experimente einlässt, die sie immer weiter von der Sprache entfernt, wie groß die oberflächliche Identität des Themas auch sein mag. [...] Man liest den Sinn nicht mehr in einer direkten Wahrnehmung, die Gestalt hört auf, selbst zu sprechen.“⁵⁵

Somit entpuppt sich der inhaltliche Bezug – der Wahnsinn – als Anlass, um den Gedanken von Referenz überhaupt als Lapsus zu entlarven. Denn über den Wahnsinn als Sujet hinaus werden Wörter und Bilder als nicht mehr auf ihren gemeinsamen Bezugspunkt hin reduzierbar herausgestellt. Aus der angedeuteten Wendung des Bezugs lässt sich in nuce eine medientheoretisch relevante bzw. medienphilosophische Aussage ableiten, die es im Folgenden – bezogen auf eine Modulierung von Ekphrasis im Ausgang von Foucault – in zwei Anläufen nachzuvollziehen gilt: In einem ersten Anlauf – Kapitel 1. – soll ein Arrangement jener Begrifflichkeiten rekonstruiert werden, die die Problematik der Referenz bei Foucault überhaupt als Gegenstand konstituieren. Von Foucaults „Worte und Bilder“,⁵⁶ wo das irreduzible Verhältnis von Wörtern und

⁵⁴ Ebd., 36. Vgl. auch Deleuze: „Das Sichtbare und das Sagbare“, 91f., wo Deleuze zur Verdeutlichung der Irreduzibilität von Sicht- und Sagbarem auf die Differenz aufmerksam macht, den Wahnsinn eines Menschen zu „sehen“ oder Aussagen darüber zu machen.

⁵⁵ Ebd., 36f.

⁵⁶ Michel Foucault: „Worte und Bilder“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*. Bd. 1 (1954–1969). Hg. v. Daniel Defert u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 2001, 794–797.

Bildern zu einem Problem jenseits des Diskurses erhoben wird, hin zu Momenten eines gestischen Zugs seines Denkens, soll zunächst gezeigt werden, wie sich die Problematik von Ekphrasis als genuine Ausprägung des Verhältnisses von Wörtern und Bildern weder in Form von Aussage noch in der Unterscheidung von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken ausreichend als Gegenstand ableiten lässt; vielmehr soll im gestischen Zug des Foucault'schen Denkens der Geste die Möglichkeit aufgespürt werden,⁵⁷ Ekphrasis im Ausgang von Michel Foucault überhaupt als denkbar auszuweisen. Im Anschluss daran wird Deleuzes Interpretation von Foucault herangezogen, um zu zeigen, wie bei Deleuze die Foucault'schen Begrifflichkeiten rund ums Sehen und Sagen hin zu einer Kritik der Darstellung gesteigert werden. Dabei wird der Ereignisbegriff als Schnittkonzept zwischen Foucault und Deleuze so wie zwischen Sichtbarem und Sagbarem avisiert, um die Problematik der Ekphrasis im Ausgang von Deleuzes Foucault-Interpretation denken zu können; die Geste bleibt für eine Modulierung der Ekphrasis im Ausgang von Foucault zwar als relevantes Konzept virulent, sie wird aber auf ihr transgressives Moment hin erweitert.

In einem zweiten Anlauf wird Foucaults Essay über Velazquez' *Las Meninas* so wie seine mediale Aufarbeitung durch Eve Susmans Videoinstallation *89 seconds in Alcazar* als paradigmatisch für die im ersten Kapitel angedeutete Modulierung der Ekphrasis ins Zentrum des Interesses gerückt. In Foucaults Essay, der für ein philosophisch motiviertes Eindringen in die betreffende kunstkritische Diskussion über das Bild gesorgt hat,⁵⁸ werden jene Momente rekonstruiert, in denen Ekphrasis vom Gegenstand der Beschreibung emanzipiert: dass nämlich gerade in diesem Essay Foucault seine eigentliche Fragestellung aussetzt, um über die Unmöglichkeit der Korrespondenz von Sprache und Malerei überhaupt zu reflektieren, wird in den folgenden

⁵⁷ Nicolas Pethes: „Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin Deleuze)“. In: *Figuren des Körpers in Text und Bild*. Hg. v. Margreth Egidi u.a. Tübingen: Narr 2000, 299–314, hier 299.

⁵⁸ Nicole Dubreil-Blondin: „Le philosophe chez Velázquez: l'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique de Ménines“. *Revue d'art canadienne* 20: 1/2 (1993), 117–129.

Ausführungen als symptomatisch für den genuin medialen Modus seiner Beschreibung so wie für ihre paradigmatische Funktion deutet. Dass diese Geste des Aussetzens sich in eine subversive Geste verwandelt,⁵⁹ vor allem durch den Rekurs auf die Metaphern des Schauspiels und des Fluchtpunktes, bleibt noch zu zeigen Während also eine Antwort auf die Frage erprobt werden soll, wie Foucaults Ekphrasis von Las Meninas im Zeichen einer Modulierung des Konzepts jene Effekte zeitigt, die medial auszuloten sind, soll abschließend untersucht werden, wie die Handkamera-Bewegung, so wie sie im Medium des Videos eingesetzt wird, das Potenzial der Meninas-Beschreibung im Hinblick auf eine Kritik der für die Ekphrasis konstitutiven Darstellungsfunktion auslotet.

⁵⁹ Vgl. Doerte Bischoff: *Ausgesetzte Schöpfung: Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Tübingen: Niemeyer 2002, 148, wo die Autorin die Geste des Aussetzens bei Lévinas folgendermaßen zugespitzt zusammenfasst: „Vielmehr wird die Opposition von geben und Empfangen, Benennen und Benanntwerden, Aktivität und Passivität durch die Geste des Sich-Aussetzens unterlaufen, die jeder Relation, jeder Identität oder Subjektivität vorausliegt, indem sie – Lévinas spielt hier mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs – ein Aussetzen des Seinsordnung impliziert“. An dieser Stelle ist nur auf die begriffliche Affinität hinzuweisen.

1. Über das Sehen und Sagen hinaus: Ekphrasis und Geste im Ausgang von Michel Foucault

Das vorliegende Kapitel greift Michel de Certeaus Formulierung auf, das Sichtbare stelle einen „kuriösen und dennoch durchgängigen Zug“ in Foucaults Werk dar und mache somit „seinen visuellen Charakter“ aus.⁶⁰ Auch wenn de Certeau dieser verallgemeinerten Annahme die Erklärung anschließt, dass „das Sichtbare [...] in der Tat das Feld, auf dem sich Wissen und Macht neu konstituieren“ sei,⁶¹ so dass es mit weiteren Begrifflichkeiten Foucault'scher Prägung in Zusammenhang gebracht wird, wird die Eigenartigkeit der Rolle des Visuellen bei Foucault doch nicht genügend präzisiert. Im Folgenden wird von der ebenfalls öfters vertretenen Annahme ausgegangen, dass es bei Foucault nicht nur um eine Affinität für das Visuelle geht, wodurch seine Begrifflichkeiten neu konstellierte werden, sondern vielmehr darum, dass die Eigenartigkeit der Rolle des Visuellen eher darin besteht, dass es immer in seiner Verflechtung mit der Sprache zu denken sei,⁶² und an dieser Verflechtung gilt es im Folgenden im Hinblick auf einen Begriff der Ekphrasis herauszuarbeiten.

Die eben angedeutete differenzierte Problematik des Verhältnisses zwischen Sprache und Bild lässt sich ansatzweise an folgender Konstellation veranschaulichen: Mitchells Bildtheorie so wie Foucaults Auseinandersetzung mit der Signifikanz des Sehens von Bildern und des Sprechens über sie nehmen ihren gemeinsamen Ausgangspunkt in der expliziten Bezugnahme auf Erwin Panofskys Ikonologie, so wie sie sich unter anderem in seinem Perspektive-Aufsatz wie auch in seiner systematischen Anleitung zur Deutung von Werken der bildenden Kunst ausformuliert findet: Zum einen rollt Panofsky die Entstehung des Konzepts der Perspektive in der Neuzeit sowie das

⁶⁰ de Certeau: „Foucaults Lachen“, 110.

⁶¹ Ebd., 111.

⁶² Vgl. dazu Susanne Krasmann: „Simultaneität von Körper und Sprache bei Michel Foucault“. In: *Leviathan* 25:2 (1995), 240-262, hier 240, wo die Wissenssoziologin davon ausgeht, dass die „Verflechtung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem [...] bei der Rezeption von Foucaults Arbeiten allzu leicht übersehen, entkoppelt wird zugunsten der einseitigen Gewichtung eines der beiden Elemente, die doch niemals ohne einander zu denken sind.“

ihm zugrundeliegende Raumverständnis auf und untersucht es in Anlehnung an Ernst Cassirers Begriff der „symbolischen Formen“ als Mittel künstlerischer Darstellung; zum anderen entwirft er ein dreistufiges Modell [Beschreibung → Analyse → Interpretation] zur Deutung von Kunstwerken.⁶³ Dadurch schafft Panofsky die Basis für einen Umgang von Kunst, welcher die Wahrnehmung von Bildern und somit ihre Medialität als Konkretisierungen der jeweiligen Kultur in den Mittelpunkt stellt und sich im Begriff der Ikonologie zusammenfasst.

Während Mitchell in seinem programmatischen Text „Pictorial Turn“ Panofskys Ikonologie als „entscheidendes Paradigma für jeden anspruchsvollen Versuch einer allgemeinen Kritik von bildlicher Repräsentation“ versteht und somit eine Möglichkeit zur kritischen Rehabilitierung von Bildern und vom Denken darüber bestätigt sieht,⁶⁴ nimmt Foucault in seiner Besprechung zweier Übersetzungen von Arbeiten Erwin Panofskys ins Französische differenziert Stellung, indem er hier die vielleicht deutlichsten Formulierungen zu einer Kritik am Bündnis der Kultur mit der Sprache und der Zurückweisung der Privilegien der Sprache als repräsentativem Diskurs findet. „Wir sind überzeugt, wir *wissen*, dass alles in der Kultur spricht: Die Strukturen der Sprache prägen der Ordnung der Dinge ihre Form auf“.⁶⁵

Der Unterschied beider Bezugnahmen besteht im unterschiedlich starken Konzept der Kritik, das der jeweiligen Begegnung mit Panofskys Ikonologie zugrunde liegt. Mitchell stellt sich die Wende zum Bild als eine Begegnung und wechselseitige Spiegelung von Panofskys und Louis Althusseres Ikonologie vor,

⁶³ Stellevertretend für Panofskys Ikonologie sind Erwin Panofsky: „Perspektive als symbolische Form“. In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1985, 99-167, sowie ders.: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. v. Ulrich Weisstein. Berlin: Erich Schmidt 1992, 210-220.

⁶⁴ W. J. T. Mitchell: „Pictorial Turn“, 110.

⁶⁵ Foucault: „Worte und Bilder“, 320.

um das ideologiekritische Potential von Bildern überhaupt herauszustellen.⁶⁶ Sein extensiver Umgang mit Panofsky erschöpft sich dabei in verallgemeinerten Charakterisierungen wie jene von Panofskys Verschränkung von einer Praxis des Sehens, bildlichem Raumkonzept, Weltbild und Kunstschaffen als „grandiose[r] Tapisserie“, die als Projektionsfläche ideologiekritischer Konstellationen dienen könne.⁶⁷ An Foucaults Formulierung lässt sich wiederum ein kritischer Impetus gegenüber jeglicher Unterscheidung zwischen Worten und Bildern so wie gegenüber jeglichem Umgang mit solchen Unterscheidungen zugunsten von Sprache ablesen.⁶⁸ Begriffen wie „Struktur“, „Ordnung“ und „Dinge“ liegt die Intention zugrunde, die Wörter im Hinblick auf ihre Bezeichnungsfunktion anzufechten und den Bildern ein gewisses Provokationspotential im Hinblick auf ihre epistemische Grenzen zuzusprechen.⁶⁹ Die Implikationen dieser Annahme für eine Problematisierung von Ekphrasis im Ausgang von Foucault gilt es im Folgenden auf die medientheoretisch virulente Problematik der Referenz bezogen herauszuarbeiten.

⁶⁶ Vgl. W. J. T. Mitchell: „Iconology, ideology, and cultural encounter: Panofsky, Althusser, and the scene of recognition“. In: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*. Hg. v. Claire Farago. New Haven: Yale University Press 1995, 292–300.

⁶⁷ Mitchell: „Pictorial Turn“, 112. Zu Mitchells Panofsky-Lektüre siehe auch Barbara Lange: „Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz Perspektive als symbolische Form und die Visual Culture Studies“. In: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen*. Hg. v. Philipp Freytag u.a. Tübingen: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen 2009. Elektronische Ressource: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46393> (letzter Rückgriff: 15.7.2015)

⁶⁸ Zum Konzept der Kritik bei Foucault siehe Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1992.

⁶⁹ Vgl. Ilaria Fornacciari: „The Complexity and stark of Pictorial Knowledge: About Foucault reading Panofsky“. In: *IMAGE. Journal for visual studies* 2004:2. Elektronische Ressource: <http://www.visual-studies.com/images/no2/fornacciari.html> (letzter Zugriff: 15.7.2015)

1.1. Worte, Bilder und die Wendung des Bezugs – Foucault und die Geste

Vor dem Hintergrund dieser Überlegung soll im Folgenden die Frage danach gestellt werden, inwiefern Ekphrasis als Ausprägung des Verhältnisses von Bild und Sprache im Ausgang von Foucaults radikaler Kritik der Sprache im Zeichen des Visuellen, so wie sie unter anderem auch in seiner Reaktion auf Panofskys Ikonologie formuliert wird, ein medientheoretisch noch relevantes Problemfeld tangiert. Dementsprechend geht es uns im Folgenden nicht darum, Ekphrasis als Gegenstand der expliziten Reflexion im Ausgang von Foucault zu thematisieren oder gar erst zu definieren.⁷⁰ Vielmehr bezieht sich unsere Operation – Foucaults Konzept der Problematisierung folgend – auf ein „Ensemble diskursiver und nichtdiskursiver Praktiken, das etwas [...] als Gegenstand des Denkens konstituiert“,⁷¹ so dass es hier auch letztlich darum geht, eine Zusammenstellung jener Momente im Ausgang von Foucault zu versuchen, die Ekphrasis zum medientheoretisch virulenten Thema erheben.

1.1.1. Wörter, Bilder, Bildbeschreibung – Anmerkungen zur Problematik der Referenz

Im Oeuvre Foucaults lassen sich durchgehend zwei Komponente eines Denkens des Verhältnisses von Bild und Sprache ausdifferenzieren: Zum Einen begegnen darin immer wieder Bilder sowie der Modus ihrer Hervorbringung und Wahrnehmung als Gegenstand von Reflexion, zum Anderen das Unterfangen ihrer sprachlichen Vermittlung im Sinne einer intensiven essayistischen Realisierung. Dabei kann nicht von einem konkreten Textkorpus, das Verhältnis von Bild und Sprache zum Thema hätte, gesprochen werden. Deshalb ist eine angemessene Rekonstruktion von Foucaults vielschichtigem Verhältnis zu Bildern auf ein Arrangement signifikanter Stellen angewiesen, die

⁷⁰ Vgl. Michel Foucault: „Geschichte der Sexualität“. In: *Ästhetik und Kommunikation* 57/58 (1985), 157-164, hier 158, wo Foucault selbst Problematisierung nicht als „die Repräsentation eines präexistenten Objekts und auch nicht die diskursive Erschaffung eines nicht existierenden Objekts“ auffasst.

⁷¹ Ebd.

symptomatisch dafür eintreten, dass er nicht etwa, wie u.a. Cornelia Renggli meint, „das Visuelle [...] als eigenständige Form des Denkens betrachtet [hat]“, ⁷² sondern dass vielmehr die Problematisierung von Worten und Bildern einen konstitutiven, durchgängigen Zug seines Denkens darstellt, gerade weil „Diskurs und Form sich im Verhältnis zueinander [bewegen][.] [a]lber keineswegs unabhängig voneinander“ zu verstehen seien.⁷³ Dieser doppelten weil auf die Sprache wie auf das Sehen gleichermaßen ausgerichteten Denkbewegung entsprechen zwei unterschiedliche, jedoch – im Hinblick auf eine Problematik ihres Verhältnisses – von Foucault aus betrachtet sich ergänzender Artikulationsmodi: Lektüregrundlage ist hier einerseits Foucaults Rezension zu Erwin Panofsky „Worte und Bilder“, wo das Verhältnis von Bild und Sprache explizit theoretisches Thema ist, andererseits Foucaults Bildkommentare zu Magrittes *Ceci n' est pas une pipe*-Projekt, wo eine derartige Theorie sich in eine textuelle Praxis quasi aufschlussreich transformiert findet.

Anlässlich einer Besprechung von Übersetzungen zweier Arbeiten Panofskys ins Französische werden von Foucault diejenigen Aspekte seiner „Reflexion über die Methode“ herausgenommen, die im Modus einer „Analyse der Beziehungen zwischen dem Diskurs und dem Sichtbaren“ nicht nur einer Kritik am Bündnis der Kultur mit der Sprache und der Zurückweisung ihrer Privilegien dienen.⁷⁴ Vielmehr werde von Panofsky – so Foucault – „die Souveränität des Diskurses“ selbst aufgehoben – allerdings – wie sogleich ergänzt wird – nicht, „um Autonomie für das plastische Universum zu fordern“, sondern um durch eine Reihe von Stichworten wie „Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung“, die „das ganze Feston des Sichtbaren und des Sagbaren“ umreißen, „die Komplexität der Beziehungen“ zu markieren.⁷⁵

⁷² Cornelia Renggli: „Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen: Eine Analyse von Sag- und Sichtbarkeitsverhältnissen nach Foucault“. In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8:2 (2007), Art. 23. Elektronische Ressource: www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-07/07-2-23-d.htm (letzter Zugriff: 15.7.2015)

⁷³ Foucault: „Worte und Bilder“, hier 321.

⁷⁴ Ebd., 320.

⁷⁵ Ebd., 321.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, wollte man solche Überlegungen als eine von Foucault vorweg genommene kritische Würdigung seines Diskursbegriffs lesen: Es ist nicht nur keineswegs so, dass der Diskurs als das Wort „in seiner materiellen Wirklichkeit als gesprochenes oder geschriebenes Ding“⁷⁶ und das inhärente Wechselverhältnis von Diskursivem und Nicht-Diskursivem dem Gesagten gegenüber den Formen und Figuren eine Sonderstellung einräumen.⁷⁷ Vielmehr scheint es, sich in der zitierten Formulierung Foucaults so wie insgesamt in den Leitmotiven seines Denkens, wie sie sich in entsprechenden Stichworten wiederfinden, die eindeutige Absicht abzuzeichnen, Worte und Bilder in ihrem Beziehungsgeflecht überhaupt als Gegenstand so auszuweisen, dass „die Notwendigkeit, aber auch die Schwierigkeit der Korrelation“ des Diskurses „mit anderen Dinglichkeiten der Welt“⁷⁸ – etwa mit Bildern – erkennbar wird:

„Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“⁷⁹

In dieser an Francois Lyotard andeutenden, ontologisch nuancierten Formulierung findet die Ambivalenz der Verflechtung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem eine Beschreibung in nuce,⁸⁰ vor deren Hintergrund gilt, dass „[n]icht alles, was die Menschen tun, [...] letztlich ein entschlüsselbares Rauschen“ darstellt,⁸¹ so dass ein medientheoretisches Feld möglicher Problematisierung indiziert wird.⁸²

⁷⁶ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Übers. v. Walter Seitter, München: Hanser 1974, 6.

⁷⁷ Friedrich Balke: „Michel Foucault“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Kathrin Busch. München: Fink 2011, 153–172, hier 154; vgl. auch Bernhard J. Dotzler: „Foucault, der Diskurs, die Medien“. In: *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*. Hg. v. Alexander Roesler u.a. München: Fink 2008, 101–116, hier insb. 103–107 und 110–115.

⁷⁸ Ebd., 111.

⁷⁹ Foucault: „Worte und Bilder“, 322.

⁸⁰ Jean-Francois Lyotard: *Discourse, Figure*. Übers. v. Anthony Hudek u.a. Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

⁸¹ Foucault: „Worte und Bilder“, 322.

⁸² Vgl. Bernhard J. Dotzler: „Nachwort“, In: *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2013, 319–331, hier 329, wo der Autor einem Überblick „der punktuellen Medienaufmerksamkeit bei Foucault“ gibt.

In der zweiten Hälfte seiner Besprechung von Panofsky zieht Foucault die Begriffe „Darstellung“ und „Form“ als Folie heran: mit „Darstellung“ wird das Bild selbst so wie gleichzeitig dessen Referenzgebundenheit angesprochen, insofern es „stets in Beziehung zu einem Objekt [stand]“; mit „Form“ meint er die formale Zusammensetzung eines Bildes aus „Linien und Farben“ und damit auch die Distribution seiner Materialität nach „formalen Regeln“.⁸³ Damit wird nicht nur der Fokus weg vom Verhältnis von Sprache und Malerei hin auf jenes von Darstellung und Form bewegt; denn nach Foucault dient „Panofskys Analyse der Darstellungsfunktion der Malerei“⁸⁴ als Projektionsfläche, um angesichts dieser die Problematik der Darstellungsfunktion der Sprache zuzuspitzen: „Die Darstellung ist der Form weder äußerlich, noch ist sie ihr gegenüber gleichgültig. Sie ist durch eine Funktionsweise an die Form gebunden [...]“⁸⁵ konstatiert er gegen Ende seiner Ausführungen angesichts einer „Reflexion über die Formen“, die – so Foucault – „von dort in andere Bereiche der Sprache und der sprachlichen Strukturen ein[wandert]“, so dass „die Grenzen der Sprache selbst“ und ihre Überschreitung als Problem indiziert wird.⁸⁶

Diese entlang der Begriffe „Darstellung“ und „Form“ nur gelegentliche Problematisierung des Verhältnisses von Sprache und Bild wird von Foucault in seinem *Dies ist keine Pfeife* über Magrittes Versionen seines Gemäldes *Les Deux Mystères* aufgezogen,⁸⁷ womit sich die Idee abzeichnet, Sprache von der Malerei her in einem Gestus tendenzieller Verschiebung jeglicher Hierarchie zwischen beiden zu denken. Foucaults Interesse an Magrittes Gemälde beruht auf der Darstellung einer elementaren, geradezu archetypischen Konstellation zwischen Wörtern und Bildern: Magrittes Bild, selbst ein Gemälde mit Staffelei

⁸³ Foucault: „Worte und Bilder“, 322. Zur Problematik der Form siehe: Armen Avanesian u.a. (Hgg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich u.a.: Diaphanes 2009.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., 323. Zum Krisenmoment der kunstwissenschaftlichen Bildbeschreibung aus kunsttheoretischer Sicht bei Panofsky vgl. auch Carolin Meister: *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*. Zürich u.a.: Diaphanes 2005, insbesondere 49–66 und 171–205.

⁸⁷ Foucault: *Dies ist keine Pfeife*. Vgl. dazu Karlheinz Lüdeking: „Die Wörter und die Bilder und die Dinge“. In: *René Magritte. Die Kunst der Konversation*. Hg. v. Marcel Broodthaers. München u.a.: Prestel 1996, 58–72.

darstellend, setzt in einer erstaunlich simplizistischen Weise die tradierte Abbildfunktion von Bildern und Wörtern in Szene, so dass es nicht – wie Marin sagt – „wie eine große beschriebene Seite“ seine eigene ‚Lektüre‘ mit verkörpere,⁸⁸ sondern genau durch eine „stumme Arbeit der Wörter“ die „Distanz“ etabliert, „die es unmöglich macht, dass man zugleich Leser und Betrachter ist.“⁸⁹

Magrittes bildnerische Praxis, die gegenständlich bzw. „mehr als jede andere der Genauigkeit der Ähnlichkeiten verpflichtet“ ist,⁹⁰ besteht nach Foucault in einem „Spiel der Wörter und der Bilder“,⁹¹ das sich in „eine[m] Raum, den er [Magritte] in seiner traditionellen Ordnung zu bewahren scheint“ ereignet.⁹² Indem der die Dinge im Bildraum versammelt und die Ähnlichkeiten zwischen ihnen spielen lässt, werden sie auf diese Weise verdichtet; währenddessen fügt er Bildunterschriften oder Legenden seiner malerischen Komposition ein, deren Pointe darin besteht, dass sie das Sichtbare negieren: „das Einschneiden des Diskurses in die Form der Dinge, seine zweideutige Macht zu verneinen und zu verdoppeln“.⁹³ Magritte „lässt den alten Raum der Repräsentation herrschen – aber nur an der Oberfläche“,⁹⁴ denn die Wörter unterminieren genau diesen Raum, den sie bewahren sollten.

⁸⁸ Louis Marin: *Die Malerei zerstören*. Übers. v. Bernhard Nessler. Zürich u.a.: Diaphanes 2003, 49. Zit. n. Balke: „Michel Foucault“, 159f. Zur Bildbeschreibung bei Magritte vgl. auch Meister: *Legenden*, 115–170.

⁸⁹ Foucault: *Dies ist keine Pfeife*, 31.

⁹⁰ Ebd., 28.

⁹¹ Ebd., 33.

⁹² Ebd., 31.

⁹³ Ebd., 32.

⁹⁴ Ebd., 36.



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* [Les Deux Mystères], 1966

„[N]ur ein glatter Stein [trägt] [...] Figuren und Wörter: darunter ist nichts“: das Zusammenbestehen von Figuren und Wörtern wird durch eine „Nicht-Beziehung“ motiviert,⁹⁵ so dass Magritte für Foucault als der Maler des „Nicht-Orts“ gilt,⁹⁶ eines Ortes, an dem – wie Foucault von der letzten Version schrieb, die Magritte von *Dies ist keine Pfeife* vorgelegt hat – Figuren und Wörter arbiträr fixiert werden:

„Magritte verbindet die Sprachzeichen und die Bildzeichen, verzichtet aber auf eine Isotopie. [...] Er läßt reine Gleichartigkeiten und nicht affirmative sprachliche Aussagen in einem Raum ohne Stabilität, ohne Anhaltspunkte und ohne Koordinaten ihr Spiel treiben.“⁹⁷

⁹⁵ Ebd., 31.

⁹⁶ Ebd., 37.

⁹⁷ Ebd., 51.

An einer Stelle lässt sich Foucault auf einen ekphrastischen Modus ein und konstruiert den Moment, in dem die Staffelei „auf ihren stabilen Pfosten ins Wanken kommt“, der Rahmen auseinander bricht und die Tafel auf den Boden fällt: „der ›Gemeinplatz‹ [...] ist verschwunden“.⁹⁸ Über die Form – die Figuren – wie die Darstellungsebene – Wörter – des Bildes „huschen Gleichartigkeiten hinweg, die von keiner Referenz festgehalten werden“.⁹⁹

Wenn man die für Magrittes Praxis konstitutive „Auflösung“¹⁰⁰ zwischen der Malerei und dem Diskurs auf den sprachlichen Umgang Foucaults mit Magrittes Bildern zurückprojiziert, dann wird ein komplexes Vorgehen markiert. „Wir sind von der Illusion entfernt wie nur möglich“¹⁰¹ sagt Foucault und entlarvt damit jeglichen ekphrastischen Moment als „Übertragung ohne Übertragenes und ohne Träger“,¹⁰² die „die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offen halten will [...], so dass man beiden möglichst nahe bleibt“ und sich somit der Unendlichkeit des Vorhabens begibt,¹⁰³ die durch seine herausgestellte Medialität indiziert wird.

1.1.2. Geste, ein *contre-discours* – Foucault und das Denken des Medialen

Foucaults unterschiedlich ausgeprägte Auseinandersetzung mit Bildern ist in der Forschung als „Suche nach vergangenen, alternativen Denk- und Vorstellungssystemen, mit deren Hilfe festgeschriebene Macht- und Wissensstrukturen der Gegenwart infrage gestellt, aufgebrochen und überwunden werden könnten“ interpretiert worden; dies lässt sich erklären und begründen aus der Tatsache, dass sein Interesse ohnehin „auf *Grenzzlinien*

⁹⁸ Ebd., 23.

⁹⁹ Ebd., 49.

¹⁰⁰ Ebd., 39.

¹⁰¹ Ebd., 39.

¹⁰² Ebd., 49.

¹⁰³ Michel Foucault: „Die Hoffräulein“. In: ders.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt aM: Suhrkamp 1974, 31-45, hier 38.

und *Grenzphänomene* gerichtet“ sei.¹⁰⁴ In Bezug auf die Foucault'sche Problematisierung des Verhältnisses von Bild und Sprache, so wie sie eben skizziert wurde, stellt sich allerdings prinzipiell und weitergehend die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit überhaupt, dieses Verhältnis in seiner ständigen Verschiebbarkeit zu denken bzw. zu beschreiben. Es zeigt sich hier also eine prinzipielle Problematik des Modus des Zugriffs auf den Gegenstand – das Verhältnis von Bild und Sprache –, der sich nicht in seiner Bedeutung als einem bloßen Anzeichen von Foucaults Interesse an der damit avisierten Problematik erschöpft, sondern anhand dessen es – so unsere Annahme – überhaupt erst grundsätzlicher möglich wird, den wesentlichen Charakter von Foucaults theoretischem Ansatz und Zugriff konkret zu thematisieren.

Das Beziehungsgeflecht von Sprache und Bild gehört zu jenen „Erscheinungen einer Kultur“, für die „[d]er Diskurs [...] nicht die gemeinsame Interpretationsgrundlage“ ist, wie Foucault betont, um direkt hinzuzufügen, dass „[e]ine Form erscheinen zu lassen keine indirekte (subtilere oder naivere) Form [ist], etwas zu *sagen*.“¹⁰⁵ Dass in seinem weitgehend fundierten Begriffs- und Methodenrepertoire also die Ausführung dieser Problematik der Verflechtung von Sprache und Bild nicht eingelöst wird, entspricht in etwa Maurice Merleau-Pontys Problematik der Reduktion: „Die wichtigste Lehre der Reduktion ist die der Unmöglichkeit der vollständigen Reduktion.“¹⁰⁶ Weder das Bild in einer Reduktion auf seine Funktion als Aussage noch deren Verhältnis zu Bild in seiner Bedeutung als diskursivem Phänomen lässt sich erschöpfend beschreiben. Und doch tastet Foucault für die Problematik des Verhältnisses von Sprache und Bild eine doppelläufige Bewegung vom Bild zum Wort und zurück in seinem Denken selbst ab, die sich von einer ständigen Fokusverschiebung her speist: von der Darstellungsfunktion der Sprache hin zu ihrem Status als Form.

¹⁰⁴ Hans-Jürgen Lüsebrink: „Iconotextes. Über Bilder und Metaphernnetze in den Schrifttexten Michel Foucaults“. In: *Bild und Text im Dialog*. Hg. v. Klaus Dirscherl. Passau: Rothe 1993, 467–487, hier 467.

¹⁰⁵ Foucault: „Worte und Bilder“, 323.

¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. v. Rudolph Boehm. München: de Gruyter 1966, 11.

Auf der Folie dieser Überlegungen stellt sich die Frage, in welchem Modus ein Text spricht, der darauf abzielt, das Verhältnis von Bild und Sprache von dem es umgebenden Diskurs abzuheben, um es in seiner Phänomenalität, so wie es nämlich einem Subjekt erscheint, zu erfassen. Foucault problematisiert das Verhältnis von Sprache und Bild von dem Sein der Sprache aus, so dass „das Gesehene nicht einfach in Sprache übersetzt werden [kann], [...] [d]enn Sprache ist produktiv, konstituiert ihre eigene Realität.“¹⁰⁷ Das Sein der Sprache, von der aus Foucault unter anderem auch das Verhältnis von Bild und Sprache problematisiert, wird von Peter Bürger scharf umrissen, indem er sagt, dass es so beschaffen sei, dass bei Foucault zu einem unüberbrückbaren Gegensatz kommt: „zwischen dem emphatischen Einsetzen der Texte Foucaults in der Sprache des Versprechens und der soliden Arbeit des Theoretikers und des Historikers, der dieses Versprechen nicht einlöst“.¹⁰⁸ Auch wenn dann nicht mehr ausgeführt wird, was unter seinem Gedanken einer Sprache des Versprechens verstanden werden könnte, deutet sich nach Bürger ein Zug im Denken Foucaults an, der mit seinen methodisch geprägten Begriffen, zu denen dann auch der Diskurs gehört, nicht genügend kompatibel zu sein scheint. Dieser ist nach Bürger als Vorführung eines spezifischen „Bewegung des Bewusstseins“ zu verstehen, die „nicht durch etwas ihr Vorausliegendes erklärt sein will“, als Geste.¹⁰⁹

Wie gezeigt wurde, handeln Foucaults Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Sprache – sei es in punktuellen Formulierungen sei es im Rahmen von Bildbeschreibungen – „von Ordnungen, die aber zueinander in keiner angebbaren Beziehung stehen“.¹¹⁰ Foucault tastet dieses Feld somit im

¹⁰⁷ Susanne Krasmann: „Simultaneität von Körper und Sprache“, hier 252. Das Stichwort „Sein der Sprache“ figuriert als Titel in einem der zentralen Kapitel von Foucaults *Die Ordnung der Dinge*. Vgl. Dirk Quadfieg: *Das Sein der Sprache. Foucaults Archäologie der Moderne*. Berlin: Parodos 2006, wo der Autor auf dasselbe Stichwort rekurriert, um seine epistemologische Virulenz für Foucaults Diskursanalyse und Archäologie herauszuarbeiten.

¹⁰⁸ Peter Bürger: „Aus dem Arbeitsheft: Notizen zu Foucault“. In: *Spuren in Kunst und Gesellschaft* 26/27 (1989), 39.

¹⁰⁹ Peter Bürger: „Denken als Geste. Versuch über den Philosophen Michel Foucault“. In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hg. v. Francois Ewald u.a. Frankfurt a M: Suhrkamp 1991, 89–105., 97 und 100.

¹¹⁰ Ebd., 101.

Bewusstsein davon ab, dass er sich – wie z. B. im Falle von Magrittes Bildern – in „das Niemandsland zwischen Bild und Sprache“¹¹¹ oder vielmehr – wie im Falle von *Las Meninas* – in die „Unendlichkeit des Vorhabens“ begibt.¹¹² Er weiß also von Anbeginn, dass seine Operation „die Erklärung [verweigert]“¹¹³ und sich somit als nicht mehr verortbar entlarvt:

„Ein solches Denken kann den Ort seines eigenen Sprechens nicht mehr ausweisen, es kann nur auf die Risse weisen, die den Boden abendländischen Denkens durchfurchen.“¹¹⁴

In seinem Umgang mit dem Verhältnis von Sprache und Bild weist sich sein Denken zunächst als Akt der Setzung aus,¹¹⁵ der seine Evidenz „nur sich selbst [verdankt], und d. h. auch [seiner] sprachlichen *Form*.“¹¹⁶ D. h. seine Operation kommt weder nur im Denken des Visuellen noch nur in dem sprachlichen Umgang zur Ruhe. Wenn also seine Texte, in denen das Beziehungsgeflecht von Wort und Bild problematisiert wird, in ihrer Gestik verstanden werden, dann heißt dies, dass sie im Rahmen seines Denkens „eine Art ›Gegendiskurs‹“¹¹⁷ entfalten, so dass sich ein gegen die klassische Auffassung von Sprache und somit auch vom Denken gerichtetes Konzept ausprägt, das ‚medial‘, d. h. als in einem Zwischenraum von Form und Darstellung verortet zu verstehen ist.

In diesem ersten Schritt wurde anhand von konkreten Stellen aus Foucaults Oeuvre seine These von der Diskrepanz zwischen Sehen und Sagen, Bild und Sprache rekonstruiert. Dadurch wurde ein erster Ansatz zur Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit erprobt, Ekphrasis im Ausgang von Foucault überhaupt ansatzweise zu denken: zwischen Sprache und Bild gibt es eine unüberbrückbare Kluft, das das eigentümliche Zusammentreffen von Sprache und Bild, so wie es in der Ekphrasis wirksam ist, als undenkbar ahnen lässt;

¹¹¹ Mitchell: „Metabilder“, 218.

¹¹² Foucault: „Die Hoffräulein“, 38.

¹¹³ Bürger: „Denken als Geste“, hier 103.

¹¹⁴ Ebd., 102.

¹¹⁵ Ebd., 100f..

¹¹⁶ Ebd., 100. Hervorhebung FP.

¹¹⁷ Foucault: *Ordnung der Dinge*, 76.

Ekphrasis wird – so die hier entfaltete These – nur in einer gestischen Prägung denkbar, die in Foucaults Denken wiederum selbst vorhanden ist bzw. aufgespürt werden kann.

1.2. Jenseits von Sicht- und Sagbarkeiten – Ekphrasis, Geste, Transgression

Folgende Überlegungen gelten der gedanklichen Konstellation zweier theoretischer Ansätze, welche bezüglich einer radikalen Steigerung innerhalb der Problemstellung des Verhältnisses von Sprache und Bild von aller höchster Virulenz ist, derjenigen nämlich zwischen Foucault und Deleuze. Bei beiden Denkern liegt tatsächlich nicht nur eine intensive Reflexion rund um die Wesensdifferenz von Sicht- und Sagbarem vor, sondern auch eine ausgeprägte Affinität für Malerei, die beide nicht nur im Modus von gelegentlichen theoretischen Bezugnahmen in ihre Texte einfließen lassen, sondern auch in einer Reihe von Bildbeschreibungen praktizieren. Diese Affinität ist integraler Teil einer erweiterten Version der Problematisierung des Verhältnisses von Bild und Sprache, in dem sich beide systematisch insofern ergänzen, als diese Problematik bei Foucault formuliert wird, um dann bei Deleuze im Anschluss an Foucault aufgespannt zu werden.¹¹⁸ Diese Konstellation, die – insofern sie durch das gemeinsame Interesse an Bildern wie auch die komplementäre Reflexion über das Beziehungsgeflecht vom Sicht- und Sagbaren motiviert ist – als systematischer Zusammenhang gelesen werden sollte, wird im Folgenden als Folie betrachtet, zumal sie die konkreten Anhaltspunkte für eine Modulierung der Ekphrasis als Praxis der Bildbeschreibung im Ausgang von Foucault zur Verfügung stellt.

¹¹⁸ Gilles Deleuze: „Die Schichten oder historischen Formationen: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“ so wie „Die Strategien oder das Nicht-Geschichtete: Das Denken des Außen (Macht)“. In: ders.: *Foucault*. Übers. v. Hermann Kocyba. Frankfurt aM: Suhrkamp 1992, jeweils 69–98 und 99–130.

1.2.1. Sichtbares und Sagbares – Deleuzes Foucault

Foucaults These von der „Wesensdifferenz von Sehen und Sprechen“ ist für Deleuzes Auseinandersetzung mit ihm von entscheidender Bedeutung; er lokalisiert in Foucaults *Archäologie des Wissens* „die methodologischen Schlussfolgerungen [...] und die verallgemeinerte Methodologie beider Elemente der Schichtung [...]: des Sagbaren und des Sichtbaren, der diskursiven Formationen und der nicht-diskursiven Formationen, der Ausdrucksformen und der Inhaltsformen“. ¹¹⁹ Weiterhin erkennt er, dass Foucault „der Aussage einen radikalen Primat zu[spricht]“, somit auch dem Sagbaren – ohne jedoch daraus zu folgern, dass dies mit einer Reduzierung des Sichtbaren auf das Sagbare einhergehe. ¹²⁰ Vielmehr sind die Sichtbarkeiten „um so irreduzibler, als sie im Vergleich zur Aktivität der Aussagen eine Art von Passivität zu verkörpern scheinen“. ¹²¹ Es handle sich um ein Zusammenspiel von der durch seine Form bedingten Eigenständigkeit des Sichtbaren und der Selbstständigkeit der Aussage: „Weil das Sagbare den Primat besitzt, setzt ihm das Sichtbare seine eigene Form gegenüber, die sich bestimmen, nicht aber reduzieren lässt“. ¹²²

Erst an einer späteren Stelle in seinem Text über das Sicht- und Sagbare greift Deleuze den Grundgedanken der Wesensdifferenz von Sicht- und Sagbarem folgendermaßen auf:

„Solange man bei den Dingen und den Wörtern stehen bleibt, kann man glauben, von dem zu sprechen, was man sieht, und das zu sehen, wovon man spricht, und das beides sich miteinander verkettet: man verbleibt damit bei einem empirischen Unterfangen.“ ¹²³

Dabei handelt es sich um das traditionelle Paradigma der Korrespondenz zwischen Dingen und Wörtern, das wirksam wird, wenn man bei einer Beziehung zur Welt, so wie sie sich der Wahrnehmung darbietet, verharret. Erst

¹¹⁹ Gilles Deleuze: „Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“, 80 und 71. Vgl. auch ebd. 87.

¹²⁰ Ebd., 71.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., 72.

¹²³ Ebd., 93f.

wenn „sich das Sprechen und das Sehen zu einem höheren ›apriorischen‹ Unterfangen [erheben]“, öffnen sie sich, indem sie zu Sagbarkeiten und Sichtbarkeiten werden, so dass „beide ihre eigene Grenze erreichen“ und damit auch zu distinkten Sphären aufrücken: „ein Sichtbares, das nur gesehen werden kann, ein Sagbares, das nur gesagt werden kann“.¹²⁴ Es entsteht eine „Disjunktion zwischen Sprechen und Sagen“,¹²⁵ die die Grundparadoxie der Grenze zutage treten lässt:

„[...] die Grenze, die beide trennt, ist auch eine gemeinsame Grenze, die das eine mit der anderen in Beziehung setzt und die zwei asymmetrische Gesichter trägt, blinde Rede und stummer Blick.“¹²⁶

Vor dem Hintergrund ihrer Möglichkeitsbedingungen stoßen beide Seiten an dieselbe Grenze, die sie voneinander trennt, sodass sie nur über ihre asymmetrische Differenz kommunizieren. Deleuze spricht in Anlehnung an Foucaults Kommentare zu Magrittes *Dies ist keine Pfeife*-Bildprojekt von dem informellen Gelände einer „Schlacht“, auf dem sich Wörter und Dinge gegenseitig durchdringen oder auch von einem Kampffeld, auf dem „die Aussagen und die Sichtbarkeiten [...] sich jeweils unmittelbar als Kämpfer gegenüberstehen, sich bezwingen oder sich ergeben“.¹²⁷ Genauer betrachtet genügt es Deleuze allerdings nicht, von einer ‚Schlacht‘ oder einem ‚Kampf‘ zu reden, denn durch eine auch wenn gelegentliche Wettkampfmetaphorik kommt der den Aussagen attestierte Primat nicht zur Geltung. Demnach besitzen allein die Aussagen eine determinierende Kraft, die Sichtbarkeiten beziehen sich dabei auf eine determinierbare Form, so dass „die Bestimmung stets von der Aussage herkommt, obgleich beide Formen ihrem Wesen nach verschieden sind“.¹²⁸ Das ist genau der Grund, warum der Primat der Aussage keine Reduktion auf Sagbarkeit impliziert, sondern vielmehr wirksam ist, wenn

¹²⁴ Ebd., 94.

¹²⁵ Ebd., 92.

¹²⁶ Ebd., 94.

¹²⁷ Ebd., 95.

¹²⁸ Ebd., 96.

„er auf etwas Irreduzibles einwirkt“.¹²⁹

In Abgrenzung von einer harmonisierenden Bestrebung im Umgang mit der betreffenden Problematik wehrt sich Foucault, so Deleuze, gegen jegliche eindeutige Formulierung, die dem Gemeinsinn dienen würde. Wenn für Foucault auch keine Isomorphie zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren besteht, existieren doch eine Unmenge faktischer Interferenzen: „Sprechen und zugleich sehen, obgleich beides nicht dasselbe ist und man nicht über das spricht, was man sieht, und nicht sieht, wovon man spricht.“¹³⁰ Es zeigt sich somit, dass das „Rätsel“ der Zusammengehörigkeit der zwei Seiten bei Foucault – so Deleuze – im Sinne einer gegenseitigen Anpassung, aber auch „Distanz“ funktioniert bzw. im Sinne einer Paradoxie, über die hinweg sich ihre Engführung als denkbar herausstellt.¹³¹

Mit der Festlegung der Differenz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren kommt für Deleuze auch der „Maler“ Foucault zum Vorschein. Und zwar nicht nur dort, wo es darum geht, Ordnungen der Sichtbarkeit zu analysieren (z. B. Panoptismus in *Überwachen und Strafen*), sondern vielmehr dort, wo in Texten Bilder beschrieben oder „gemalt“ werden: „Daher die Leidenschaft, mit der Foucault Bilder beschreibt oder, besser noch, mit der er Beschreibungen vornimmt, die als Gemälde gelten können“.¹³² Bei aller Tendenz zur Katachrese, aufgrund deren Deleuzes Formulierung abzutun wäre, legt sie eine für unser Konzept relevante Analogie zwischen Beschreiben und Malen bzw. zwischen Sprache und Bild nahe, die auf Merleau-Pontys Konzept der Geste zurückzuführen ist:

„Diese Philosophie, die noch zu schaffen ist, beseelt den Maler – nicht wenn er Ansichten über die Welt äußert, sondern in dem Augenblick, in dem sein

¹²⁹ Ebd., 72.

¹³⁰ Ebd., 95. Vgl. auch ebd., 96, wo die Rede von Aussagen wird, die sichtbar machen, „obgleich sie etwas *anderes* sichtbar machen als das, was sie sagen“. Hervorhebung FP.

¹³¹ Ebd., 97f.

¹³² Deleuze: „Das Denken des Außen (Macht)“, 112.

Sehen zur Geste wird, wenn er, wie Cézanne sagt, »im Malen denkt.«¹³³

Die Geste des Malens ist für die Philosophie Merleau-Pontys konstitutiv, sofern sich in ihr der Wechsel von einer Wahrnehmung in einen Ausdruck zuträgt. Miriam Fischer geht in ihrer Rekonstruktion von Merleau-Pontys Geste-Konzept von „ein[em] responsive[n] Verhältnis [...], in dem sich der Maler weder aktiv noch passiv bzw. sowohl *aktiv* als auch *passiv* verhält“, um später Folgendes anzuschließen: „Die Wahrnehmung des Malers *geht* direkt und *spontan* in den leiblichen Ausdruck *über*, ohne dass sich ein intellektuelles Denken dazwischen setzt“.¹³⁴ Es wird also hier eine Problematik des Übergangs indiziert, in der sich eine phänomenologische Kurve in Deleuzes Denken insofern abzeichnet, als ihm folgend das Wahrnehmungsgeschehen „eher der *Übergang* von einer Empfindung zur anderen [ist]“ und somit sei es „als Werden, als Steigerung oder Minderung von Vermögen [...]“ zu verstehen.¹³⁵ Dass von Fischer dem Übergang das Zusammenspiel von Aktivität und Passivität so wie von Rezeptivität und Spontaneität attribuiert wird, legt einen weiteren Verweis auf Deleuze nahe, der mit Stichworten wie Aktivität und Passivität bzw. Rezeptivität und Spontaneität die Möglichkeitsbedingungen des Sicht- und Sagbaren markiert.¹³⁶ Wenn also bei Merleau-Ponty der Maler einen spezifischen Übergangstatus zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Wahrnehmung und Ausdruck besitzt, wenn er denkt und damit malt, was er sieht, dann befindet sich der Maler Foucault sinu Deleuze an der Schwelle des Sicht- und Sagbaren, wenn er Bilder beschreibt.

¹³³ Merleau-Ponty: *Phänomenologie*, 301. Vgl. auch Fabian Goppelsröder: „Zwischen Konzept und Phänomen. Die Geste als Denkfigur“. In: *Bild und Geste*, 203-214, hier 214, wo der Autor vom selben Zitat ausgeht, um die Geste als „Katalysator“ (208) zu indizieren, der das „Paradigma eines neuen nicht objektivierenden Denkens“ (207) begründet.

¹³⁴ Miriam Fischer: „Tanz als rein(st)e Geste. Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Merleau-Ponty und Giorgio Agamben“. In: *Bild und Geste*, 149-169, hier 154. Hervorhebung FP.

¹³⁵ Gilles Deleuze: „Die Immanenz: ein Leben...“. In: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. Hg. v. Friedrich Balke. München: Fink 1996, 29-33, hier 29. Vgl. auch Kerstin Andersmann: „Malerei im Spannungsfeld von Phänomenologie und Immanenzphilosophie“. In: *Kulturen des Bildes*. Hg. v. Birgit Mersmann u.a. München: Fink 2006, 249-263, hier 252. Zur Rezeption der Phänomenologie bei Foucault und Deleuze siehe Stephan Günzel: *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien: Turia+Kant 2007, hier 105-108, 112-115 und 146-148 so wie ders.: „Deleuze und die Phänomenologie“. In: *phainomena. Journal of Phenomenology and Hermeneutics* Vol. XXII: 84-85; Genealogies (2013), 153-176.

¹³⁶ Deleuze: „Das Sichtbare und das Sagbare“, 96.

Aufgrund dieser Überlegungen kommt der Differenz von Innen und Außen, um die es eigentlich in der eben angesprochenen Figur des Übergangs geht, eine Signifikanz insofern zu, als an ihr Sehen, Denken und Sprache im Ausgang von Merleau-Ponty so wie im Ausgang von Deleuzes Foucault jeweils anders ausgelagert werden. Merleau-Ponty geht von einer Korrelation zwischen Innen und Außen aus; einmal wird dies an der Differenz von Denken und Sprechen deutlich: „Ein Redner denkt nicht eher er spricht, ja nicht einmal, während er spricht; sein Sprechen ist vielmehr sein Denken“.¹³⁷ Einmal wird dies an der Differenz zwischen Sehen und Denken scharf umrissen: „Zwar gibt es kein Sehen ohne Denken, aber es genügt nicht, zu denken, um zu sehen: Das Sehen ist ein bedingtes Denken [...]“.¹³⁸ Dabei misst er „dem Leib als dem genuinen Medium dieser Komplementarität die entscheidende Funktion“ zu,¹³⁹ Sinn zu erzeugen. Bei Deleuzes Foucault gilt wiederum: „Sehen ist Denken, Sprechen ist Denken, das Denken jedoch vollzieht sich im Zwischenraum, in der Disjunktion von Sehen und Sprechen“.¹⁴⁰ Von Merleau-Ponty zu Deleuzes Foucault zeichnet sich somit eine Verschiebung im „Versuch einer Überwindung de[s] klassischen Dualism[us] von Innen und Außen“ ab.¹⁴¹

Während Merleau-Ponty sich am Rande von Innen und Außen bewegt, wagt Foucault mit seiner Engführung von Sehen und Sprechen ein „Denken des Außen“, im Zeichen dessen nach Foucault eine Engführung von Sehen und Sprechen schon bei Raymond Roussel wirksam sei: „Sprechen und zu sehen geben in ein und derselben Bewegung ..., eine außergewöhnliche Verflechtung.“¹⁴² Es klingt somit an, dass sich die Frage der Ekphrasis auf eigentümliche Weise stellt: Denn angesichts der behaupteten Autonomie der Bilder so wie der Irreduzibilität von Wörtern und Bildern sei die Behauptung

¹³⁷ Merleau-Ponty: *Phänomenologie*, 214.

¹³⁸ Maurice Merleau-Ponty: „Das Auge und der Geist“. In: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner 1984, 13–4, hier 28.

¹³⁹ Martin Asián: *Sinn als Ausdruck des Lebendigen. Medialität des Subjekts – Richard Höningwald, Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, 171.

¹⁴⁰ Deleuze: „Das Denken des Außen (Macht)“, 121.

¹⁴¹ Andersmann: „Malerei im Spannungsfeld von Phänomenologie und Immanenzphilosophie“, 249

¹⁴² Zit. n. Deleuze: „Das Denken des Außen (Macht)“, 95.

von der Verfehlung bzw. vom Ausfall von Ekphrasis nicht ohne Grund. Angesichts der durch die Bestimmbarkeit der Aussage sich ergebenden unendlichen Möglichkeiten zur medialen Kreuzung ergibt sich allerdings schon bei Deleuze im Ausgang von Foucault der Anspruch auf eine Verdichtung über die Differenz zwischen Sicht- und Sagbarem hinaus hin zu ihrer wechselseitigen Anpassung, die „eine dritte, informelle Dimension“ impliziert und als eine solche Instanz denkbar wäre, „die jenseits oder diesseits der beiden Formen wirksam ist“.¹⁴³

In den oben skizzierten Überlegungen wurde im Ausgang von Deleuzes Texte zu Foucault seine Irreduzibilitätsproblematik zwischen Sagbarem und Sichtbarem anhand von konkreten Stellen rekonstruiert, mit dem Ziel, folgende Bewegung aufzuweisen: vor dem Hintergrund der Grenze-Thematik, die die im traditionellen Sinne verstandene Ekphrasis als unmöglich herausstellen ließe, wurde das Denken der Irreduzibilität, das durch die Grenze ermöglicht wird, im Ausgang von Foucault rekonstruiert. Anschließend wurde herausgearbeitet, dass bei allen im Zeichen dieser Thematik gezeitigten Effekten der Irreduzibilität eine durch ihr gegenseitiges Voraussetzungsverhältnis bedingte Frage der Bezugnahme überhaupt erst in den Blick kommt. Hinter der hier angedeuteten Überlegung steht die Annahme, dass sich bei Deleuze eine darstellungsrelevante Verschiebung vom Primat der Aussage – so wie er schon bei Foucault angelegt ist¹⁴⁴ – über die Ordnungen des Sicht- und Sagbaren hinaus am Werk ist, die für eine Modulierung von Ekphrasis virulent wird.

1.2.2. Ekphrasis, eine Transgressionsgeste

Um jegliche gedankliche Auseinandersetzung mit der am Ende der vorigen Passage aufgeworfenen Ekphrasis-Problematik aufzuspannen, wird in diesem

¹⁴³ Ebd., 98.

¹⁴⁴ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Suhrkamp 1981, hier 126, wo Foucault darauf insistiert, dass die Aussage von allen exklusiv sprachzentrierten Konzepten (des Satzes, der Proposition, des Sprechaktes, des Wortes, des Zeichens) zu unterscheiden und als eine „Existenzfunktion“ zu begreifen sei, die sich nicht in einem konkreten performativen Einsatz der Sprache erschöpft: „eine reguläre sprachliche Konstellation wird nicht zur Bildung einer Aussage verlangt“.

Abschnitt auf Foucaults Geste-Konzept und seine methodischen Implikationen Bezug genommen, wie sie sich seinem Essay „Vorrede zur Überschreitung“ explizit entnehmen lassen.¹⁴⁵ Im Anschluss an Peter Bürger ist darüber nachgedacht worden, inwieweit in Foucaults Reflexion über das Verhältnis von Bild und Sprache ein gestischer Zug zu entdecken ist, der diese Reflexion allererst ermöglicht. Es ging dort allerdings bezüglich des Konzepts der Geste zunächst nur um eine Beschreibung, um Foucaults intellektuellen Umgang mit der betreffenden Problematik global zu thematisieren. Hier nun liegt der Begriff der Geste erneut als Schlüsseltopos nahe, diesmal aber in seiner komplizierten Verschränkung mit dem – für das Verhältnis von Sicht- und Sagbarem relevanten, wie auch für die Ekphrasis konstitutiven – Begriff der Grenze.

In seinem Essay zu Bataille kommt Foucault nicht nur auf das Motiv der Grenze und ihrer Überschreitung selbst zu sprechen; vielmehr entdeckt er in ihrer Zusammenführung ein methodisches Konzept, dessen Virulenz darin besteht, dass die Überschreitung unmittelbar auf die Grenze verweist. In der Grenze wird nämlich jenes Prinzip wirksam, durch welches die Überschreitung als Struktur konstituierendes Moment ausgewiesen wird. Bedeutungsvoll ist hier, dass Foucault die Figur der Überschreitung an die Grenze zurück bindet und Überschreitung und Grenze aufgrund der „Dichte ihres Seins“¹⁴⁶ in eine wechselseitige Konstitutionsbeziehung einbindet, indem er sie folgendermaßen verschränkt:

„Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig.“¹⁴⁷

Im vorigen Kapitel wurde skizziert, welche konstitutive Rolle die Grenze bei der Erarbeitung des Verhältnisses von Sprache und Bild in ihrer Irreduzibilität spielt. Am Ende von Deleuzes Überlegungen zu Foucault scheint sich allerdings

¹⁴⁵ Michel Foucault: „Vorrede zur Überschreitung“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003, 64–85.

¹⁴⁶ Ebd., hier 69.

¹⁴⁷ Ebd., hier 69.

die Frage nach dem Verhältnis von Wörtern und Bildern nicht mehr im Zeichen von Irreduzibilität einlösen zu lassen. Methodisch wird durch die Projektion von Foucaults Reflexion der Grenze auf seine Problematisierung des Verhältnisses zwischen Sprache und Bild ein Repertoire von Momenten möglicher Transgression vorgezeichnet. Genau an diesem Punkt wird Ekphrasis aber relevant, denn, obwohl es sich in ihr mit der Erarbeitung des Verhältnisses von Sprache und Bild anders verhält als in sonstigen Texten, wo dieses als Gegenstand thematisiert wird, entpuppt sie sich – in ihrem konstitutiven Zusammenspiel sowie in ihrem spezifischen Modus seiner Realisierung – angesichts der Deleuze'schen Abschlussüberlegung als virulent.

Dabei wird allerdings Foucaults Interesse auch auf ein weiteres Wort fokussiert, das er heranzieht, um den Tragmoment der Überschreitung überhaupt zu markieren: „Die Überschreitung ist eine Geste, die die Grenze betrifft“.¹⁴⁸ Er kennzeichnet also die Überschreitung als Geste und lässt damit schon den Zusammenhang von Sprache und Körper, der ohne hin im Wort Geste mitschwingt, als konstitutives Moment der Überschreitung sichtbar werden. Susanne Krasmann, die von der Simultaneität von Sprache und Körper bei Foucault ausgeht, sieht „die entscheidende Leistung Foucaults“ darin, dass er durch „die Reflexion der Grenze darauf ab[zielt], die Möglichkeiten ihrer Überschreitung zu entwerfen, ohne zugleich der Dichotomie von Innen und Außen wieder zu verfallen – hieße dies doch, sich erneut hinter der Grenze und nicht auf ihr zu befinden“.¹⁴⁹

Foucault denkt die Geste der Überschreitung weder als etwas Negierendes noch als etwas Setzendes: sie ist Bejahung des Seins, ohne dabei allerdings Inhalte anzubieten:

„diese Bejahung [hat] nichts Positives: Kein Inhalt kann sie binden, da per definitionem keine Grenze sie zurückhalten kann.“¹⁵⁰

Der gestische Moment in der Möglichkeit der Überschreitung wird für

¹⁴⁸ Ebd., 68.

¹⁴⁹ Krasmann: „Simultaneität von Sprache und Körper“, 259.

¹⁵⁰ Foucault: „Vorrede zur Überschreitung“, 70.

Foucaults eigene Methode deswegen relevant, weil sich ihm hier die Möglichkeit eröffnet, festgesetzte Grenzen im Modus des Überschreitens von beiden Seiten her zu avisieren und sie gerade dadurch anzufechten. Zur Spezifik der Grenze gehört, dass sie sich in dem Moment konstituiert und seine Existenz legitimiert, in dem sie radikal angefochten wird – und genau in dem Moment kommt das Gestische ins Spiel und wird bezüglich seines Status befragbar: Die Überschreitung entpuppt sich als nichts anderes denn eine genuin mediale Operation.

Für Foucault kommt Überschreitung im Endeffekt durch Sprache zustande: Nicht nur wird in der Sprache der Rahmen geschaffen, in dem sich Überschreitung vollzieht; vielmehr schafft die Sprache selbst den Rahmen, in dem eine Grenze gezogen und damit auch überschritten wird. Foucault nennt diese Sprache eine nicht diskursive Sprache, die sich zwar aus der diskursiven Praxis formiert, deren Modus der Überschreitung ereignishaft ist. Dies hat markante Folgerungen für die diskursive Einschätzung von Ekphrasis: Ekphrasis ist im nicht nur rein sprachlich zu fassen, sondern organisiert sich als Ereignis.¹⁵¹

Dass also der Diskurs seinen eigenen diskursiven Charakter aufheben kann, liegt nur an der Überschreitung und somit bietet sich die Ekphrasis auf paradigmatischer Weise an, ihren spezifischen Modus nicht von ihrem illusionistischen wie auch von ihrem repräsentationalen und damit auch metarepräsentationalen Charakter her zu begreifen, sondern von der Grenze her, die diesen ihren spezifischen Darstellungsmodus erst möglich macht. Ekphrasis als Überschreitung stellt damit im Überschreiten auch die Verbindung zwischen dem destruktiven Akt, den sie vollzieht, indem sie den Übergang vom Bild zur Sprache irritiert und damit auch gerade das performative aber auch präsentische Moment in den Hintergrund drängen oder gänzlich ausblenden muss, und ihrem aus ihrer Bedingtheit ergebenden

¹⁵¹ Joseph Vogl: „Was ist ein Ereignis?“ In: Peter Gente u.a. (Hgg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2007, 67-83.

konstitutiven Moment. So wird sie letztlich auch zum Schlüsseltopos einer paradoxen Intervention zwischen Bild und Sprache, Figur und Diskurs, Medialität und Performanz.

Deleuzes Foucault-Lektüre wurde vor genau diesem Horizont nun genauer betrachtet: es wurde der Modus rekonstruiert, in dem – ausgehend von ihrer jeweiligen Irreduzibilität – Sicht- und Sagbarkeit hier eingeführt sind. Motiviert wurde diese Rekonstruktion durch den Eindruck, dass bei allem theoretischen Impetus und der damit zusammenhängenden Neigung Deleuzes zur Abstraktion die Problematik des irreduziblen Verhältnisses von Sicht- und Sagbarkeit phänomenal motiviert ist bzw. durch konkrete metaphorisch motivierte Bezeichnungen umschrieben und markiert wird, wie z. B. Schlacht oder auch Grenze. Dies ist mit Vorbehalt ein Anzeichen dafür, dass Begriffe wie Asymmetrie, Isotopie usw. sich nicht als ausreichend erweisen, um die Komplexität derartiger Beziehungen zu erfassen. Damit hängt wiederum die am Ende des Textes als darstellungsrelevant indizierte Notwendigkeit zur Öffnung auf eine dritte Dimension hin zusammen: auf diesen kritischen Punkt wurde eine Antwort versucht, dahin gehend, dass nämlich dieser dritte Spielraum – so unsere These – innerhalb der Zielrichtung, die Foucault und Deleuze gemeinsam verfolgen, im Bereich der Geste liegt. Insofern sind beide Denker bzw. deren gedankliche Konnex sowie Kontrast – d.h., obwohl, oder besser weil sie hierbei unterschiedliche Nuancen repräsentieren – für das Thema der vorliegenden Arbeit relevant.

2. Ekphrasis als Transgressionsgeste im Ausgang von Michel Foucaults Essay zu *Las Meninas*

Foucaults Essay zu Diego Velázquez' Gemälde *Las Meninas* von 1656 nimmt nicht nur im Rahmen der kunsttheoretischen bzw. kunstgeschichtlichen Diskussion über das Bild eine Sonderstellung,¹⁵² sondern auch im Rahmen der sogenannten Bildwende und der damit implizierten Versuche, Foucaults Denken im Hinblick auf eine Kultur des Visuellen fruchtbar zu machen: Während John Rajchman auf eine „Kunst des Sehens“ abhebt,¹⁵³ arbeitet Leonhard Schmeiser an der Konstellation zwischen Velázquez' Bild und seiner Beschreibung von Foucault eine „Bildlichkeit des Denkens“ heraus.¹⁵⁴ Weitgehend wird also in der Diskussion über Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* entweder auf ihre paradigmatische Funktion im Rahmen der Kunsttheorie fokussiert oder über ihre exemplarische Rolle im Hinblick auf eine Kultur des Visuellen debattiert, obwohl sich Foucault mit seiner Beschreibung weder zum einen noch zum anderen Ansatz bekennt hat. Gemeinsamer Nenner ist also Foucaults Umgang mit dem Bild, sei es in kunsthistorischer bzw. in kunsttheoretischer oder in bildtheoretischer Hinsicht, wodurch Rückschlüsse jeweils auf das Gemälde selbst oder auf Foucaults Denken gezogen werden.

Vor dem Hintergrund des eben angedeuteten Diskussionsfeldes soll das explizite Interesse an dem Bild seitens der Bildtheorie einerseits und der

¹⁵² Exemplarisch für das Interesse an Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas*: Svetlana Alpers: „Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*“. In: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Hg. v. Thierry Greub. Berlin: Reimer 2001, 194–206, so wie weitere Aufsätze, die das kunstgeschichtliche bzw. -theoretische Interesse an dem Bild dokumentieren. In diesem Sammelband ist interessanterweise die deutsche Übersetzung der ursprünglichen Version von Foucaults Text abgedruckt, so wie er 1965 in *Le Mercure de France* (Nr. 1221–1222, Juli–August, S. 368–384) unter dem Titel „Les Suivantes“ erschienen war: Michel Foucault: „Die Hoffräulein“. In: ebd., 134–149; aus dieser Version wird auch ab sofort zitiert. Die im Sammelband veröffentlichte Version weicht von der gekürzten Version des Textes, so wie er in den unterschiedlichen Ausgaben Foucaults *Die Ordnung der Dinge* seit 1966 erscheint, insofern ab, als sie Passagen beinhaltet, die in der gängigen Version des Textes fehlen.

¹⁵³ John Rajchman: „Foucault's Art of Seeing“. In: *October* 44 (1988), 88–117.

¹⁵⁴ Leonhard Schmeiser: „Un langage fatalement inadéquat au visible“. In: ders.: *Blickwechsel: Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens. Descartes – Lacan – Foucault – Velázquez*. Wien: Sonderzahl 1991, 37–69.

Medientheorie andererseits, so wie die Notwendigkeit, der Bildbeschreibung von Foucault eine systematische Rolle in dieser Konstellation zuzusprechen, reflektiert werden. Sowohl der bild- als auch der medientheoretische Ansatz nimmt die selbstreferentielle bzw. selbstreflexive Struktur des Bildes als Ausgangspunkt,¹⁵⁵ um jeweils unterschiedliche Zugänge zum Bild zu erproben. Zum einen geht Mitchell von der „formale[n] Struktur von *Las Meninas*“ aus, um von einem genuinen „Metabild“ zu sprechen bzw. von einem Bild, das „zeig[t], was ein Bild ist“ bzw. das „[sein]e eigene Metasprache mit sich führ[t]“. ¹⁵⁶ Zum anderen zieht Oliver Jahraus „die Disposition des Gemäldes“ als Folie heran, um von *Las Meninas* als einem „Medienangebot“ zu sprechen, „in d[em] sich eine ganze Theorie widerspiegelt findet, d[as] [sein]e eigene Medialität ausstell[t] und durchschaubar mach[t]“. ¹⁵⁷ In diesem Zusammenhang spricht Mitchell selbst der Foucault’schen Ekphrasis von *Las Meninas* eine theoretische Relevanz zu, wenn er sagt, dass die Leistung von Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* dann darin bestehe, dass er das Bild „von einem kunsthistorischen Meisterwerk in ein Metabild verwandelt hat“, ¹⁵⁸ während Jahraus von „eine[r]

¹⁵⁵ Vgl. Mitchell: „Metabilder“, 176, wo Mitchell von der bildlichen „Reflexion auf sich selbst“ als Selbstreferentialität ausgeht, sowie Oliver Jahraus: „Im Spiegel. Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez’ *Las Meninas* als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff“. In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Roger Lüdeke u.a. Göttingen: Wallstein 2004, 123–142, hier 125, wo Jahraus von „Autoreflexivität“ spricht.

Das sich das Bild von *Las Meninas* durch eine selbstreflexive Struktur auszeichnet, ist allerdings inzwischen zu einem Gemeinplatz der Forschung geworden. Exemplarisch hierfür: Wolfram Bergande: „Lacan, Kojève und *Las Meninas* von Velázquez“. In: *RIS 48* (2000), 53–86 so wie Viktor Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998, 280.

Zu Formen des Selbstbezugs des Bildes, die in der Bildtheorie unter unterschiedlichen Stichworten verhandelt wurden vgl. u.a. Karlheinz Lüdeking: „Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion“. In: ders.: *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink 2006, 19–38, hier 19; Gottfried Boehm: „Die Bilderfrage“. In: *Was ist ein Bild?*. Hg. v. dems., München: Fink 1994, 325–343, hier 326; Viktor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild*, 19; Hartmut Böhme: „Das reflexive Bild. Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst“. In: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Gabriele Wimböck u. a., Münster: LIT Verlag 2007, 331–365, hier 331, wo von „visueller Reflexion des Bildnerischen“ (Boehm), „Selbstreflexion“ (Lüdeking), „reflexive[m] Bild“ (Böhme) oder „Bewußtwerdung des Bildes als Bild“ (Stoichita) jeweils die Rede wird.

¹⁵⁶ Mitchell: „Metabilder“, 172 und 176.

¹⁵⁷ Jahraus: „Im Spiegel“, 123f.

¹⁵⁸ Mitchell: „Metabilder“, 205.

theoretische[n] und konzeptionelle[n] Funktionalisierung von Ekphrasis“ ausgeht, die in der Foucault'schen Bildbeschreibung am Werk ist.¹⁵⁹

Die vorliegende Arbeit schließt sich diesen Formulierungen zu Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* an, die den Begriff in einem bild- bzw. medientheoretischen Kontext punktuell in den Blick nehmen und somit Ekphrasis mit Bild- und Medientheorie in Zusammenhang bringen. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Frage, wie Foucaults Bildbeschreibung zu *Las Meninas* als Ekphrasis funktioniert, wird von der Annahme ausgegangen, dass das Meninas-Bild und Foucaults Ekphrasis zum Bild in einer gegenseitigen Affizierung stehen, die besagt, dass die Ekphrasis von einem Bild selber zu einem Bild wird. Diese Annahme wird folgendermaßen spezifiziert: Das *Meninas*-Bild und Foucaults Ekphrasis zum Bild stehen – so unsere Arbeitshypothese – in einer doppelten Verschränkung: das Bild funktioniert als Medium; die Beschreibung des Bildes wird von seinem medialen Charakter affiziert; so funktioniert die Beschreibung selbst medial; dadurch, dass die Beschreibung medial wirkt, zeitigt sie performative Effekte auf das Bild, die medial auszuloten sind.

Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* so wie ihre medienphilosophische Implikationen näher ins Auge zu fassen. Dabei geht es uns darum zu zeigen, wie Ekphrasis vor dem Hintergrund von Foucaults skizzierten Konzept der Geste tatsächlich auch als Ekphrasis funktioniert. Unsere These besteht darin, dass die Beschreibung von *Las Meninas* gerade deswegen medial wirkt, weil sie nicht auf eine evidente Beschreibung hinausläuft bzw. diese explizit als unmöglich erklärt, sondern eben Transgressionsmomente aufweist im Umgang mit der Sprache selbst, mit den dem Bild inhärenten Differenzen so wie mit der Operation der Beschreibung überhaupt. In diesem Sinne ist mein Anliegen eine Weiterführung von Mitchells und Jahraus' Gedanken, bei denen allerdings die Funktionsweise von Ekphrasis, die Art und Weise wie Ekphrasis mit dem Bild

¹⁵⁹ Jahraus: „Im Spiegel“, 127.

auf Wortebene/sprachlich umgeht, ausgeblendet wird. Wie die Effekte der Beschreibung performative Effekte dann in einem anderen Medium auszuloten sind, lässt sich an Eve Sussmans Aufarbeitung von Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* in ihrer Videoinstallation *89 seconds in Alcazar* zeigen.

2.1. Michel Foucaults *Las Meninas* und die Ekphrasis

Jahraus' medientheoretischer Ansatz geht von folgender philosophisch motivierten Annahme aus: „Medialität [hat] mit Subjektivität selbst, also mit der Art und Weise des Menschen, sich selbst als Mensch zu verstehen, zu tun“.¹⁶⁰ Die Beziehung von Subjektivität und Medialität versteht er sogar in zweifacher Hinsicht: Subjektivität hat in Medialität ihren Grund bzw. Medialität resultiert aus Subjektivität.¹⁶¹ Zur Begründung dieser doppelten Verschränkung nimmt er „die spontane visuelle Erfahrung“, die man vor dem *Meninas*-Bild macht, als Ausgangspunkt, „um daran Überlegungen über den Zusammenhang von Medialität, Intermedialität und Subjektivität anzustellen“.¹⁶² Diese Erfahrung besteht darin, dass „das Bild eine Betrachterposition erzeugt, in die der Beobachter/Betrachter sich stellen kann, um somit die Konstitution des ästhetischen Raums mit zu vollziehen“.¹⁶³ Indem der Beobachter vom Bild affiziert wird, erfüllt er eine Konstitutionsleistung:

„[I]ndem sich, wenn der Betrachter in die Position tritt, der ästhetische Raum entfaltet, vollzieht sich Medialität – und zwar Medialität für Subjektivität. Der Betrachter kann sich als Subjekt erfahren, weil von ihm aus die dargestellte Welt des Bildes sich konstituiert.“¹⁶⁴

Jahraus folgend verwandelt sich also für den Betrachter die rohe visuelle Erfahrung in eine ästhetische Erfahrung, die auf Medialität insofern basiert als er erst vor dem Bild feststellt, dass es um eine Darstellung geht, so dass „der

¹⁶⁰ Ebd., 123.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., 124

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

Subjektbegriff hier eine Konkretisierung durch die Darstellung bzw. die Repräsentation erfährt“ – so Jahraus.¹⁶⁵

Im Hinblick auf den Repräsentationsbegriff ergänzen sich Mitchells bildtheoretischer und Jahraus' medientheoretischer Ansatz insofern, als der erste in *Las Meninas* „das Wechselspiel zwischen dem Betrachter, dem Produzenten und dem Objekt oder Modell der Darstellung als einen komplexen Zyklus von Austauschvorgängen und Substitutionen“ sieht,¹⁶⁶ während der zweite Medialität „in Form von Repräsentation vollzogen“ und „in eine intermediale Konstellation eingebettet“ sieht.¹⁶⁷ An beiden Formulierungen lässt sich ablesen, wie beide eine höhere Kompliziertheit von *Las Meninas* herausarbeiten; dabei gehen beide davon aus, dass die Foucault'sche Bildbeschreibung in intrikater Weise zu deren Steigerung beigetragen hat. Mitchell sagt es sogar explizit, dass Foucault „sein Metabild aus einem professionellen Diskurs, in dem sein Status und seine Bedeutung gesichert waren, heraus[löste] und es in eine andere Weise des Sprechens [überführte]“. ¹⁶⁸

Im Anschluss an Mitchell wird diese 'andere' Sprechweise, so wie sie sich in Foucaults Ekphrasis zuträgt, in den folgenden Abschnitten näher in Betracht gezogen. Mit dieser Sprechweise lässt sich zum Beispiel aufklären, wo die Irritation herrührt, die sich bei dem Umgang mit Foucaults *Meninas*-Essay einstellt: denn Svetlana Alpers fragt sich aus kunstgeschichtlicher Seite: „Wie kommt es, dass die wichtigste Studie, der ernsthafteste, eindringlichste Text, der sich in unseren Tagen mit diesem Gemälde beschäftigt hat, von Michel Foucault stammt?“. ¹⁶⁹ Um eine Antwort darauf zu erproben, legt Mitchell eine Assoziation zwischen Foucaults sprachlichem Umgang mit *Las Meninas* und Wittgensteins Sprachspiele mit Kippbildern nahe, dass sie nämlich „es nicht

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Mitchell: „Metabilder“, 201.

¹⁶⁷ Jahraus: „Im Spiegel“, 124.

¹⁶⁸ Mitchell: „Metabilder“, 203f.

¹⁶⁹ Alpers: „Interpretation ohne Darstellung“, 196.

leichter, sondern schwerer machen sollten, über sie zu reden“,¹⁷⁰ so dass das Philosophische an Foucaults Bildbeschreibung markiert wird und das Unternehmen in die Nähe der Geste – als virulente Figur in Foucaults Denken – gebracht wird.

Wie kommt also die Geste Foucaults dem Bild von *Las Meninas* gegenüber zustande? An der Interrogationsweise ist auch die Richtung der Antwort ablesbar, die in Jahraus’ Formulierung ihren ersten Anhaltspunkt nimmt: „das Gemälde [hat] eine Funktion [...], die man als medialen Prozess und Effekt beschreiben muss“.¹⁷¹ In Jahraus’ Ansatz bleibt Foucaults Essay über *Las Meninas* noch im Kontext der *Ordnung der Dinge*, so dass er seine Argumentation mit weiteren Begrifflichkeiten aus Foucaults Buch in Zusammenhang bringt. In der vorliegenden Arbeit wird jedoch davon ausgegangen, dass, solange man die Foucault’sche Beschreibung in ihrem Kontext betrachtet, man das Prozesshafte der Beschreibung noch nicht sieht. Wenn die Foucault’sche *Meninas*-Beschreibung aus ihrem Kontext herausgelöst wird und als eigenständiger Text betrachtet wird, löst sie – so unsere Annahme – Energien aus, die sich als „Ineinandergreifen von Präzision (des kritischen Standpunktes und der politischen Konsequenzen) und Suggestion (des kritischen Standpunktes)“¹⁷² beschreiben lassen und damit dem Beschreibungsvorgang erlauben, „subversiv zu wirken“¹⁷³:

„Die Präzision liegt in der Genauigkeit der Analyse, darin, dass der Gedanke auf den Punkt gebracht wird, während die Suggestion ihn zugleich in der Schwebe hält, ihn in seiner Kontingenz bewahrt“¹⁷⁴

Diesen Modalitäten – der Genauigkeit der Analyse und ihrer Pointen sowie der Suggestion – sollen wir im Folgenden in Foucaults *Meninas*-Ekphrasis auf die Spur kommen, um anschließend in Eve Sussmans Video *89 seconds at Alcázar* mögliche Effekte der Foucault’schen Beschreibung herauszuarbeiten.

¹⁷⁰ Mitchell: „Metabilder“, 204.

¹⁷¹ Jahraus: „Im Spiegel“, 140.

¹⁷² Krasmann: „Simultaneität von Sprache und Körper“, 259.

¹⁷³ Foucault: *Ordnung der Dinge*, 137. Zit. n. Krasmann: .ebd.

¹⁷⁴ Ebd.



Diego Velázquez, *LAS MENINAS* (dt. *Die Hoffräulein*), Spanien 1656
Museo del Prado, Madrid

2.1.1. Raum, Spiegel, Blick und die Ekphrasis

Deleuze sagt von Foucault, dass er „niemals aufgehört [hat], ein Sehender zu sein, während er gleichzeitig auf die Philosophie eines neuen Stils verwies, beides in unterschiedlichem Schrittmaß, in doppeltem Rhythmus“.¹⁷⁵ Diese Formulierung deutet auf eine Engführung bzw. eine intrikate Beziehung zwischen Sehen und Denken an, die sich paradigmatisch in Foucaults Essay zu *Las Meninas* niederschlägt und nachvollziehen lässt: seine ekphrastische Operation besteht in einer Rekonstruktion der Bildelemente und ihrer Konstellation, die das Bild selbst – bedingt durch seinen selbstreferentiellen Charakter – herstellt; diese Rekonstruktion erfolgt auf der Basis einer genauen Analyse des Bildmaterials, die „nun wirklich nichts weiter voraus[setzt], als dass wir uns das Bild gut ansehen“.¹⁷⁶ Diesem Präzisionsverfahren und seinen Pointen gilt es im Folgenden auf der Achse der Räumlichkeit nachzuspüren.

Foucault selbst nimmt das *Meninas*-Bild als visuelle Repräsentation wahr, d. h. als „rechteckiges Fragment von Linien und Farben mit dem Auftrag [...], etwas in den Augen jeden möglichen Betrachters zu repräsentieren“.¹⁷⁷ Charakteristisch dafür ist folgende Äußerung, die seine Motiviertheit zum Umgang mit dem Bild anschaulich macht: „Die *Meninas* repräsentierten alle Elemente der Repräsentation: Maler, Modell, Pinsel, Leinwand, Spiegelbild; sie zerlegten die Malerei in die Elemente, die aus ihr eine Repräsentation machten“.¹⁷⁸ Während sich die erste Formulierung auf der Ebene einer sachlichen wahrnehmungsbedingten Erfassung noch bewegt, figuriert die zweite Formulierung als Bild-Kommentar, das von seinem Gegenstand zu abstrahieren versucht.

Ihren Ausgangspunkt nimmt Foucaults Bildbeschreibung in der Räumlichkeit, die der abgebildete Maler und sein Blick evozieren: „Der Maler steht etwas vom Bild entfernt. Er wirft einen Blick auf das Modell. [...] Vielleicht ist nur noch ein

¹⁷⁵ Deleuze: „Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“, 73.

¹⁷⁶ Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung“, 212.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Zit. n. Walter Seitter: „Michel Foucault und die Malerei“. In: Foucault: *Dies ist keine Pfeife*, 61–68, hier 61.

letzter Tupfer zu setzen, vielleicht ist aber auch der erste Strich noch nicht einmal getan.“¹⁷⁹ Seine Bildbeschreibung führt allerdings schnell über den Bildrahmen hinaus, indem Foucault auf den direkten Blickgegenstand des Malers deutet, der sich zunächst außerhalb des Bildes befindet bzw. unsichtbar ist: „Der Maler betrachtet mit leicht gewendetem Gesicht und zur Schulter geneigtem Kopf. Er fixiert einen unsichtbaren Punkt, den wir Betrachter aber leicht bestimmen können, weil wir selber dieser Punkt sind: unser Körper, unser Gesicht, unsere Augen“.¹⁸⁰ Das Unternehmen Foucaults erfährt eine erste Pointe nicht nur dadurch, dass es Maler und Betrachter in seine Beschreibung einholt, sondern auch dadurch dass es den unsichtbaren Betrachter durch den Blick des Malers explizit als Latenz in das Bild eingeführt und dabei beide in eine wechselseitige, für die Beschreibung konstitutive Beziehung setzt: „Wir betrachten ein Bild, aus dem heraus ein Maler seinerseits uns anschaut“.¹⁸¹ Im Laufe der Beschreibung wird durch die Lancierung des Modells die dem Bild vermeintlich inhärente Konstellation weiterhin geschärft:

„Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden. Wir, die Zuschauer, sind noch darüber hinaus vorhanden. Von diesem Blick aufgenommen werden wird von ihm auch verdrängt und durch das ersetzt, was zu allen Zeiten vor uns da war: durch das Modell. Umgekehrt akzeptiert der Blick des Malers, den dieser nach außen in die ihm gegenüberliegende Leere richtet, so viele Modelle, wie Betrachter vorhanden sind. An dieser Stelle findet ein ständiger Austausch zwischen Betrachter und Betrachtetem statt.“¹⁸²

Die Bildbeschreibung geht jedoch nicht nur dadurch über den Bildrahmen hinaus, dass sie diese ständige Korrelation zwischen Betrachtetem und Betrachter zu ihrem Sujet macht. Es wird zugleich auch auf den Spiegel Bezug genommen, dessen „Position in etwa zentral [ist]“¹⁸³ und der für den Vollzug der Bildbeschreibung selbst konstitutiv ist. Von der Frage nach seinem Gegenstand der Repräsentation ausgehend besteht die Funktion des Spiegels darin, dass „er nichts von dem [zeigt], was auf dem Gemälde zu sehen ist“,

¹⁷⁹ Foucault: „Die Hoffräulein“, 136.

¹⁸⁰ Ebd., 137.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., 137f.

¹⁸³ Ebd., 141.

sondern „sein unbeweglicher Blick wird vor dem Bild, das sein äußeres Gesicht bildet, die dort befindlichen Personen erfassen“.¹⁸⁴ Der Spiegel leistet bzw. „sichert eine Metathese der Sichtbarkeit, die gleichzeitig den im Bild repräsentierten Raum und dessen Wesen als Repräsentation berührt“, so Foucault.¹⁸⁵

Es handelt sich um eine „rein phänomenale Beschreibung“, die darin besteht, dass das Gesehene „auf Vorstellungen bez[ogen wird], die uns aus der Erfahrung geläufig sind“.¹⁸⁶ Und als Ekphrasis im konventionellen Sinne ist Foucaults Unternehmen insoweit konsequent, als es im Modus einer verbalen Repräsentation von einer visuellen Repräsentation operiert, die das Bild als ein „Netz von Dichotomien“ ausweist, indem sie „das Sichtbare gegen das Unsichtbare, den Betrachter gegen das Betrachtete, das Ideale gegen das reale oder das Repräsentierende gegen das Repräsentierte [stellt]“.¹⁸⁷ Dieses Netz realisiert sich im Kurs der Beschreibung auch in Dichotomien, die auf die materiell-räumliche Dimension des Bildes anspielen, nämlich die Kontraste Hell-Dunkel, Zentrum-Peripherie, Tiefe-Oberfläche und Innen-Außen. Daraus lässt sich ablesen, dass Foucault in seiner Ekphrasis anhand von *Las Meninas* das Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem über das prononcierte räumliche Verhältnis zwischen Bild und Betrachter verhandelt.

Die eben angedeutete Raumproblematik des Bildes nimmt Foucault im Zuge seiner Ekphrasis vor dem Hintergrund eines spezifischen Raumverständnisses auf: Raum versteht sich in der Art und Weise, wie Elemente sich vernetzen; er überlagert sich in diesem Kontext in dem Begriff der Lagerung, die „durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert“ wird.¹⁸⁸ Foucault verwendet dabei die begriffliche Figuren *Utopie* und *Heterotopie*, um dieses differenzierte Raumverständnis deutlich zu machen; in

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., 142.

¹⁸⁶ Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung“, 212.

¹⁸⁷ Rainer Marx: „Der Platz des Spiegels“. In: Michel Foucault: *Velázquez Las Meninas*. Der Essay von Michel Foucault. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Insel 1999, 57–88, hier 64.

¹⁸⁸ Michel Foucault: „Andere Räume“. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1991, 34–46, hier 34.

diesem Wortspiel findet eine für ihn charakteristische Denkfigur aufgrund von Beispielen ihren Ausdruck. Während Utopien „Platzierungen ohne wirklichen Ort“ darstellen, wird den Heterotopien folgende Qualität zugesprochen: „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“.¹⁸⁹

Der akzentuierte Raumaspekt des *Meninas*-Bildes und der Heterotopie-Begriff interferieren in dem *Meninas*-Essay. Folglich ist der *Bildraum*, wie Foucault das Bild charakterisierend nennt, auf einer ersten Ebene als Raum im konventionellen Sinne zu verstehen, und zwar in dem Maße, in dem er dessen Grundbedingungen erfüllt.¹⁹⁰ Das *Meninas*-Bild mißt 310 × 276 cm.¹⁹¹ Durch den Akt der Betrachtung bekommt aber das Bild seinen eigentlichen Sinn. Somit verwandelt sich das *Meninas*-Bild durch die Betrachtung in einen heterogenen Raum, der sich durch Dichotomien konstituiert, so dass das gesamte Bildarrangement als eine Art Konfiguration fungiert, d. h. als ein Ensemble von Relationen, das die Bildelemente als nebeneinandergestellte, einander entgegengesetzte, ineinander enthaltene Elemente erscheinen lässt. Zur Differenzierung des Bildes trägt die Existenz des Spiegelbildes bei, das von Foucault schon als „eine Art Misch- oder Mittlerfahrung“¹⁹² zwischen Utopie und Heterotopie verstanden wird. Im Bild-Kontext verfügt es über einen explizit zitathaften Charakter, stellt aber kein *mise en abyme*, kein Doppelbild dar, weil sich in ihm „in der Tat nichts, was sich im selben Raum mit ihm befindet“, ¹⁹³ widerspiegelt: „Er lässt im Zentrum der Leinwand das sehen, was vom Bild notwendig zweimal unsichtbar ist.“¹⁹⁴ Somit trägt das Spiegelbild zur

¹⁸⁹ Ebd., 38 und 42.

¹⁹⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt aM: Suhrkamp 2004, 187, wo die Theaterwissenschaftlerin den konventionellen Raum folgendermaßen definiert: „Der Raum [...] kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. [Er] [...] verfügt über einen bestimmten Grundriss, weist eine spezifische Höhe, Breite, Länge, ein bestimmtes Volumen auf, ist fest und stabil [...]. Mit dem geometrischen Raum ist häufig die Vorstellung von einem Container verbunden. Der Raum wird als eine Art Behälter aufgefasst, der in seinen wesentlichen Merkmalen von dem, was sich in ihm ereignet, nicht tangiert wird.“

¹⁹¹ Marx: „Der Platz des Spiegels“, 74.

¹⁹² Foucault: „Andere Räume“, 39.

¹⁹³ Foucault: „Die Hoffräulein“, 138.

¹⁹⁴ Ebd., 142.

Destabilisierung der räumlichen Konventionalität bei. Seine verspielte Funktion macht das Spiel mit den Rahmen evident; genau dieses Spiel stellt auch das Hauptmerkmal des Bildraumes von *Las Meninas* sowie den Gegenstand der Foucault'schen Ekphrasis als solche dar.

2.1.2. „un rapport infini“: Wie Ekphrasis zu Transgressionsgeste wird

Das *Meninas*-Kapitel lässt sich demnach als verbale Reaktion Foucaults auf das emphatische Erlebnis der Betrachtung von *Las Meninas* bezeichnen. Der Stil des Aufsatzes macht nämlich in provokativer Weise deutlich, dass Foucault nicht an einer kunsttheoretischen oder kunstgeschichtlichen Bildinterpretation oder an einer souveränen Reverbalisierung seiner Inhalte interessiert ist; erst mitten im Text bekommt der Leser Kontext-Informationen sowie Informationen zu den abgebildeten Figuren, die zum Verständnis der Foucault'schen Denklinie allerdings kaum beitragen. Dieser Umstand wird von Jahraus folgendermaßen formuliert: „[Foucault] lässt sich nicht auf die Erfahrung der [...] Selbsteinrückung in die Position des Subjekts ein“,¹⁹⁵ so dass eine Verbindung mit Mitchell naheliegt, der von einer „seltsamen Passivität [Foucaults] vor dem Bild“ spricht, „als ob es darum ginge, einen Status der Rezeptivität zu erreichen, der dem Bild erlauben würde, für sich selbst zu sprechen“.¹⁹⁶ Vor dem Hintergrund dieser Formulierungen ist Foucaults Verständnis der intrikaten Beziehung der Sprache zum Sichtbaren völlig konsequent:

„[W]enn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so dass man beiden möglichst nahe bleibt, dann muss man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des Vorhabens halten“.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Jahraus: „Im Spiegel“, 138, wo Jahraus davon ausgeht, dass „Selbsteinrückung [...] jeder Ekphrasis vorausgehen muss“, so dass jede Ekphrasis einen Subjektivierungsprozess impliziere. Vor dem Hintergrund dieser Formulierung wird von Jahraus auf eine gewisse Problematik der Ekphrasis in der Foucault'schen *Meninas*-Essay angedeutet, deren Ausformulierung den Rahmen der vom Autor verfolgten Argumentation überschreiten würde.

¹⁹⁶ Mitchell: „Metabilder“, 204.

¹⁹⁷ Foucault: „Die Hoffräulein“, 143.

Obwohl aber die These ausgedrückt wird, dass Ekphrasis traditionellerweise die verbale Repräsentation einer bildlichen Repräsentation darstellt¹⁹⁸ und damit die Gleichung zwischen Bild und Sprache signalisiert, unterminiert Foucault im Text selbst explizit das traditionelle Verständnis der Ekphrasis, indem er die grenzenlose Beziehung zwischen Bild und Sprache und zugleich die Grenzen der Bildbeschreibung explizit aufzeigt:

„[...] die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, dass das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder [...] das, was man zu sagen im Begriff ist.“¹⁹⁹

Warum aber genau dieses Bild den Autor provoziert, unter der Bedingung eines von ihm selbst behaupteten Abbruchs der Referenz zwischen Wort und Bild trotzdem den Versuch zu unternehmen, liege in der besonders rätselhaften Logik des Bildes, in seinem Wesen als Heterotopie. Foucault selbst definiert die Beziehung der Sprache zur Heterotopie als eine gelähmte Beziehung:

„Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die „Syntax“ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) „zusammenhalten“ läßt.“²⁰⁰

Die Leistung von Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* besteht „in dem Akte des Zusammenbeziehens“, ²⁰¹ so dass unter den eben ausgeführten Umständen unsere Aufmerksamkeit auf die virulente Rolle von der *Schaupiel*-Metapher in Foucaults *Meninas*-Ekphrasis – stellenweise vermittelt durch die Metapher der Szene – gelenkt wird. Durch den Einsatz dieser Metaphern erfährt die sonst zu

¹⁹⁸ Heffernan: „Ekphrasis and Representation“, 299.

¹⁹⁹ Foucault: „Die Hoffräulein“, 142.

²⁰⁰ Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 20.

²⁰¹ Foucault: „Andere Räume“, hier 40. Vgl. dazu Krasmann: „Simultaneität von Sprache und Körper“, 248, wo die Autorin die Denkfigur des Simultanen im Ausgang herausarbeitet: „Simultan denken heißt, Entstehungsprozesse in ihrem Wirken zu begreifen“; öhnllich versucht Foucault das Bild zu begreifen bzw. zu denken und zu beschreiben.

beobachtende „Oberflächenbeschreibung“²⁰² Foucaults – so unsere These – eine Steigerung insofern, als sie nicht mehr nur den repräsentationalen Charakter des Bildes erfasst; vielmehr entpuppt sich die Beschreibung als von dem medialen Charakter des Bildes affiziert, so dass sie „direkt in theoretische Überlegungen übergeh[t]“.²⁰³

Schon in den ersten Zeilen der Bildbeschreibung gibt die Metapher des Schauspiels den Auftakt: „Zwischen der feinen Spitze und dem stählernen Blick kann das Schauspiel seinen vollen Umfang entfalten“.²⁰⁴ Es geht – so deutet Foucault an – bei seinem deskriptiven Verfahren nicht um die Beschreibung eines statischen Kunstwerks; mittels Ekphrasis positioniert er die Bestandteile des Bildes in einer *Szene* und lässt dadurch die Beziehung der Elemente zueinander in der Metapher des *Schauspiels* überlagern. Vielmehr entfaltet das Bild seine mediale Wirkung auf den Betrachter Foucault, der sie als Ausgangspunkt nimmt, um sie später weiterhin zu spezifizieren:

„Das von ihm beobachtete Schauspiel ist also zweimal unsichtbar, weil es nicht im Bildraum repräsentiert ist und weil es genau in jenem blinden Punkt, in jenem essentiellen Versteck liegt, in dem sich unser eigener Blick unseren Augen in dem Augenblick entzieht, in dem wir blicken“.²⁰⁵

Hierin liegt gerade eine Pointe in Foucaults deskriptivem Unternehmen insofern, als er seine Metapher des Schauspiels als Katachrese entlarvt. Indem Foucault dem Bildgeschehen die Bezeichnung ‚Schauspiel‘ beilegt, leistet er eine „Diskursivierung des Performativen“ sinu Gronau,²⁰⁶ die vor dem Hintergrund der Reflexion des eigenen Unternehmens als eines vergeblichen die virulente „Frage nach der referentiellen Funktion der Katachrese“ zeitigt.²⁰⁷ Dass Foucault auf einen bildlichen Ausdruck recurriert, lässt sich immer noch als „ein sprachlicher Setzungsakt“²⁰⁸ verstehen; dadurch, dass dieses Schauspiel sein Analogon im Bildgeschehen nicht findet – vielmehr sei es unsichtbar nach

²⁰² Mitchell: „Metabilder“, 204.

²⁰³ Jahraus: „Im Spiegel“, 128.

²⁰⁴ Foucault: „Die Hoffräulein“, 136.

²⁰⁵ Ebd., 139.

²⁰⁶ Barbara Gronau u.a.: „Diskursivierung des Performativen“. In: *Paragrana* 13 (2004), 112–120.

²⁰⁷ Gerald Posselt: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München: Fink 2005, 21.

²⁰⁸ Ebd.

Foucault –, wird die Setzung und somit die Dominanz des Diskurses selbst unterminiert.²⁰⁹

Monika Schmitz-Emans weist auf einen relativ unbeachteten Aspekt der ekphrastischen Texte hin:

„Texte, die über Bilder sprechen, tun etwas mit diesen Bildern. Ob es sich um eine Bildbeschreibung handelt oder um eine Erzählung zum Bild, um den Versuch, auf dem Bild etwas sichtbar werden zu lassen, oder umgekehrt um den, anlässlich des Bildes über etwas Unsichtbares zu sprechen– die sprachliche Reaktion auf das Bild ist ein Transformationsprozeß (...). Nach der Lektüre des Textes zum Bild wird man es auf andere Weise sehen als zuvor, wird man anders sehen als zuvor, schon weil der Text den Blick leitet und umleitet.“²¹⁰

Es ist nicht nur so, dass das ekphrastische Unternehmen Foucaults durch eine Reihe von Differenzen den Blick des Betrachters mediatisiert und ein Betrachter-Standpunkt-Arrangement innerhalb des Bildes suggeriert wird.²¹¹ Vielmehr erfährt die Foucault'sche Ekphrasis eine weitere Pointe durch die Metapher des Fluchtpunkts, die den Vorgang der Beschreibung durchläuft und die Schauspiel-Metapher akzentuiert. Es sind nicht nur die kunstgeschichtlichen bzw. kunsttheoretischen Annäherungsversuche, die auf den Fluchtpunkt des Bildes hinauslaufen; in Foucaults philosophisch motivierter Ekphrasis lässt der Rekurs auf die Fluchtpunkt-Metapher „Objekt- und Metaebene auf einander abbilden“ und somit das ekphrastische Verfahren selbst „in theoretische Überlegungen übergehen“.²¹²

²⁰⁹ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: „Poststructuralism, Marginality, Post-coloniality an Value“. In: *Literary Theory Today*. Hg. v. Peter Collier u.a. Ithaka: Cornell UP 2002, 219-244, hier 242, wo Spivak im Hinblick auf Derrida die Katachrese als ein Wort definiert, für das kein adäquater Referent zu finden ist, und zugleich als ein Mittel, das es möglich macht, den dominanten Diskurs zu unterminieren.

²¹⁰ Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, Die Bilder und das Unsichtbare*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, 321.

²¹¹ Vgl. dazu Renate Brosch: „Verbalizing the Visual: Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation“. In: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Hg. v. Jutta Emming u.a. Freiburg: Rombach 2002, 103-123, hier 110, wo Renate Brosch ekphrastischen Texten eine Mediatorenrolle zuweist: "In ekphrasis the text poses as mediator of the gaze; it constructs explicitly or at least implies a viewing situation which involves a viewer and a standpoint from which the object is observed. Analysing word-image-relations in ekphrasis provides an opportunity to investigate the spectatorial attitudes evoked in these texts."

²¹² Jahraus: „Im Spiegel“, 128.

Das deskriptive Verfahren Foucaults, so wie es sich in seiner Bildbeschreibung von *Las Meninas* realisiert, besteht in einem genuinen Ineinandergreifen von Diskursivität und Metaphorizität.²¹³ Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* erfolgt auf zwei Ebenen: zunächst werden Elemente in einem virtuellen Raum, dem des Bildes und ihrer Extensionen lokalisiert; dadurch funktioniert der Essay nach dem Modell des Ensembles. Foucault analysiert das Bild mit Blick auf die Beziehungen zwischen den Elementen, die implizit oder explizit im Bild präsent sind. Die Untersuchung nimmt nämlich die Problematik des selbstbezüglichen Spiegels auf, auf die Foucault erneut rekurriert und anhand des Bildes sein Raumverständnis anschaulich macht und der zufolge das Bild als *Szene* und sein Geschehen als Schauspiel bezeichnet. Die akzentuierte Räumlichkeit des Bildes spitzt sich in einem im Laufe des Textes mehrmals wiederholten Stichwort Ausdruck zu, in der Metapher des *Schauspiels* bzw. der *Szene*.

Die Metapher des Schauspiels entlarvt sich durch den Rekurs auf die Metapher des Fluchtpunkts als eine Chimäre. Bei Foucaults Ekphrasis handelt es sich auf einer ersten Ebene um eine „Transformation von Wahrnehmungserfahrungen“ bzw. von einem Ereignis, dessen „Produktion und Rezeption [...] gleichzeitig ab[laufen]“.²¹⁴ Mit der Schauspiel-Metapher erfolgt somit eine Setzung. Bald entpuppt sich aber der Betrachter als Fluchtpunkt, sodass die Setzung aufgehoben wird. Es geht somit um einen zweifach transgressiven Akt, in dem sich Foucaults Ekphrasis in ein quasi transitorisches Ereignis verwandelt, in eine Geste.

²¹³ Lüsebrink: „Iconotextes“, 486, wo von einer „pikturalen Methode“, die Rede ist, die als „die metaphorische und diskursive Verwendung ikonographischer Zeichen“ bestimmt wird.

²¹⁴ Barbara Gronau: „Ereignis und Ekphrasis – performative Schnittstellen von Text und Theater“. In: *À la croisée des langages. Texte et arts dans les pays de langue allemande*. Hg. v. Edwige Brende. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, 229–243, hier 230.

2.2. *Où est donc le tableau?*²¹⁵ – Eve Sussmans *89 seconds at Alcázar*
(2004)



Empty Set (Production Still from *89 seconds at Alcázar*)

Jahraus fasst in seinem Aufsatz zu *Las Meninas* sowie zu der virulenten Rolle von Foucaults Ekphrasis den roten Faden der Bildbeschreibung folgendermaßen zusammen:

„Foucault geht jedenfalls von zwei grundlegenden Achsen aus. Die erste Achse verläuft vom Betrachter zum Spiegel und erzeugt die zweite Achse, die den Abschluss des Bildvordergrundes nach vorne hin, also die untere Bildkante, bildet.“²¹⁶

²¹⁵ Vgl. Victor I. Stoichita: „Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez“. In: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Hg. v. Thierry Greub, 207-234, hier 211, wo darauf hingewiesen wird, dass Théophile Gautier im Jahre 1882 schrieb, angesichts des Gemäldes sei man geneigt, zu fragen: *Où est donc le tableau?*.

²¹⁶ Jahraus: „Im Spiegel“, 128.

Wer Eve Sussmans *89 seconds at Alcázar* von 2004 gesehen hat, stellt umgehend fest, dass dieses pointierte Resümee auch das Szenario der Videoinstallation der Performance-Künstlerin und ihrer Gruppe – die Rufus Corporation – darstellt.²¹⁷ Vor diesem Hintergrund richten sich im Folgenden unsere Überlegungen auf die konzeptionelle Konstellation zwischen Foucaults essayistischer Ekphrasis zu *Las Meninas*, so wie sie bisher behandelt wurde, und dem Sujet des künstlerischen Videos und nehmen in dieser Formulierung Foucaults ihren Ausgangspunkt:

„In der großen Kreiselbewegung, die den Perimeter des Ateliers durchlief, vom Blick des Malers, seiner Palette, seiner verharrenden Hand, bis hin zu den vollendeten Bildern, entstand die Repräsentation und vollendete sich, um sich erneut im Licht aufzulösen.“²¹⁸

In diesem Zitat wird durch das Stichwort ‚Kreiselbewegung‘ die prononcierte Räumlichkeit des Bildes in Richtung einer räumlich markierten Beweglichkeit signalisiert. Die Bewegungsforscherin Gabriele Brandstetter betrachtet dieses Zitat als vermeintliche „Regieanweisung“ für Sussmans Video, stellt Überlegungen zu einer Reihe von grundlegenden Fragen an, die „Ausprägungen von Intermedialität“ betreffen, und geht von einer „Rahmen-Verschiebung als Muster intermedialer Transformationen“.²¹⁹ Sie legt dabei eine den Bildern inhärente stark phänomenologisch motivierte Bewegung zugrunde, die aus

²¹⁷ *89 seconds at Alcázar*, USA 2004 (Choreographie: Claudia de Serpa Soares, R: Evelyn Sussman, Musik: Jonathan Bepler, Dauer: 10 Minuten) Die Kenntnis der Videoinstallation von Eve Susman verdanke ich den Organisatoren des 47. Internationalen Filmfestivals Thessaloniki, in dessen Rahmen Eve Sussman und ihre Gruppe – The Rufus Corporation – mit der Weltpremiere ihres Kunstfilms „The rape of the sabine women“ gastiert hat. Parallel zum Festival lief im Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki eine der Künstlergruppe gewidmete, von der Kostopoulos Stiftung unterstützte Ausstellung, wo die zu besprechende Installation *89 seconds at Alcázar* zu sehen war. Anschließend hat mir Catherine Mahoney Ausschnitten des Videos zur Verfügung gestellt, die leider verschlüsselt für jegliche Benutzung (Fotoaufnahmen etc.) sind, so dass meine Analyse sich nur auf der persönlichen Protokollierung und auf anderweitig zu findenden Bildmaterial stützt.

²¹⁸ Foucault: „Die Hoffräulein“, hier 148.

²¹⁹ Gabriele Brandstetter: „Rahmen-Verschiebungen zwischen Bild, Tanz und Video. *Las Meninas* in Übertragung: Evelyn Sussmans *89 Seconds at Alcázar* und Edouard Locks *Velazquez's Little Museum*“. In: *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Hg. v. Joachim Paech u.a. München: Fink 2008, 481-494, hier 486 und 481 sowie 482 wo die Autorin ihr Intermedialitätskonzept folgendermaßen umreißt: „Intermedialität wäre, so meine ich, an diesem Punkt anzusetzen, also noch und immer vor einem je aktualisierten Medien-Transfer: bei der Unruhe der Bewegungsbilder und der Unruhe des Auges, die über das Gesehene hinausgeht und den Rahmen überschreitet.“

dem Betrachter und seinem Akt des Sehens hervorgeht: „Die ‚absorption‘ des Betrachters [...] enthält die Bewegung der Wahrnehmung auch in der Ruhe-Figur des Schauens. Das Sehen ist ein Faktor der Bild-Bewegung“.²²⁰ Dabei impliziert Brandstetter allerdings keine konkretere konzeptionelle Verbindung zwischen Foucaults Essay und Sussmans Video-Installation; dies wird hier aufgrund folgender Fragen nachgeholt: Wie beschreibt sich in Sussmans künstlerischem Video diese Linie vom Betrachter zum Spiegel und dann zurück zum Bildvordergrund bis an die untere Bildkante, die Jahraus als den roten Faden von Foucaults Ekphrasis formuliert? Und warum ist das Video -und nicht z. B. der Film- als Medium geeignet, diese mediale Übertragung zu aktualisieren?

Im vorigen Abschnitt wurde ein Konzept der Räumlichkeit als Effekt der Foucault'schen Ekphrasis herausgearbeitet: Vor dem Hintergrund seines Heterotopie-Gedanken stellt sich Foucaults ekphrastische Operation vor die Aufgabe, die heterogenen Momente des Bildes aufeinander zu beziehen; die Leistung von Ekphrasis besteht zunächst im Akt des *mise en scène*. Tatsächlich arbeitet die Künstlerin ansatzweise mit einer ähnlichen Geste: Die Hand-Kamera nimmt die Position des Betrachters vor dem Bild ein, der Bildrahmen wird in Zooms fragmentarisiert, die Hand-Kamera versetzt den Blick, führt ihn ins Innere des Bildes. Dabei übernimmt sie von Foucaults Ekphrasis die vielfältig gebrochenen Blick-Achsen, die im Eingangszitat engdeutet wurden, so wie die Position der Maler-Modell-Betrachter-Trias – und sie materialisiert sie: sie beugen sich in eine „schraubenartig geformte Muschel“.²²¹ Brandstetter zufolge besteht das Hauptanliegen von Sussmans Video darin:

„[...] den (nicht gegebenen) Raum in einer sehr ruhigen Kamera-Bewegung abzuschreiten – in einem langsamen, gleitenden Schwenk von links nach rechts die Achse, die Bild-Ausschnitte zu verschieben, zu vergrößern: in Bewegung zu bringen.“²²²

²²⁰ Ebd., 482.

²²¹ Foucault: „Die Hoffräulein“, 145.

²²² Ebd., 487.

Bewegung versteht Brandstetter im Anschluss an Deleuzes Begriff des Bewegungsbildes bzw. an die für den Begriff konstitutive Differenz von Raum und Bewegung: „Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens“.²²³ Das heißt, dass die Bewegung stattfindet, indem sie den Raum durchläuft. Sobald sie den Raum durchlaufen hat, ist er nicht mehr gegenwärtig, sondern liegt schon in der Vergangenheit: „die Bewegung [geht] mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein“.²²⁴ Das eine konstituiert sich nämlich durch das andere und beides kann ohne einander in seiner jeweiligen Form nicht mehr weiterbestehen.

In der streifenden Bewegung ins Innere des Bildes lässt die Kamera-Bewegung die Simulation eines ekphrastischen Vorgangs und in der Auflösung des Rahmens dessen Überschreitung erwarten und sie löst dieses Versprechen ein: Eve Sussmans Video *89 seconds at Alcázar* überträgt nicht nur Velazquez' *Las Meninas* in eine Video-Sequenz, vielmehr überträgt die Hand-Kamera Foucaults Beschreibung in eine Video-Installation, indem sie versetzt die Akteure in einen Raum versetzt, der jedoch nicht folgerichtig und linear beschrieben ist.²²⁵ Sie macht die Bildbeschreibung zu einer Installation und schafft aus der Bildvorlage ein Bewegungs-Bild. Mit dem von Agamben rezipierten Begriff des Bewegungs-Bildes Deleuzes liesse sich die Operation der Kamera als Geste der Intervention zwischen Bewegung und Stillstand des Bildes näher beschreiben:

„Die kinematographischen Bilder sind weder *poses éternelles*, ewige Posen (wie die Formen der klassischen Welt), noch sind sie *coupes immobiles*, unbewegte Schnitte, sondern *coupes mobiles*, bewegliche Schnitte: Bilder, die selbst in Bewegung sind, von Deleuzes *image-mouvement* genannt, Bewegungs-Bilder. Es gilt die Analyse von Gilles Deleuze auszuweiten und zu zeigen, dass dies den Status des Bildes in der Moderne im Allgemeinen betrifft. Das aber heißt, dass die mythische Starre des Bildes hier zerbrochen worden ist, und man nicht eigentlich von Bildern, sondern von Gesten sprechen sollte. Denn jedes Bild ist von einer antinomischen Spannung

²²³ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1997, 13.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Sigrid Weigel: „Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64:4 (2001), 449–474.

beseelt: Auf der einen Seite ist es die Verdinglichung und die Auslöschung einer Geste (es ist *imago* als Totenmaske aus Wachs oder als Symbol), auf der anderen Seite bewahrt es unversehrt deren *dynamis* (wie in den Momentaufnahmen von Muybridge oder in einer beliebigen Sportfotografie).“²²⁶

Diese Operation des Einschaltens zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Abbild und Geste wird nicht nur zum Sujet des Video-Tableaus. Daran wird das medientechnische Verfahren der Einstellung und der Montage veranschaulicht, das für Agamben für die Beziehung zwischen Abbild und Geste exemplarisch funktionieren. Es ist aber zugleich der Akt der Selbstreflexion des Mediums und seiner Übertragung, die Einstellung der Handkamera.²²⁷

„Das was hier in Bewegung sichtbar wird, ist die Unruhe des Bildes vor der Bildwerdung, oder: in seinem bei jeder Betrachtung immer wieder erneuerten Prozess der Bildwerdung“, so Brandstetter; dieser Prozess hat allerdings Deleuze folgend eine gestische Disposition. Er findet sich dort, wo die Bilder sich eine spezifische Beweglichkeit bewahren. Denn entgegen der traditionellen Vorstellung, die Hand des Malers führe aus, was sein inneres Auge konzipiere, beobachtet Deleuze bei Bacon „manuelle Referenten“ des optischen Raums. Das Bild ist nicht nur Produkt einer Geste, sondern selbst gestisch, insofern es die vom Auge dominierte optische Form in Richtung einer Haptik irritiert:

„Das Gemälde bleibt eine visuelle Realität, dem Blick aber drängt sich ein formloser Raum und eine ruhelose Bewegung auf, denen er nur mit Mühe folgen kann und die das Optische auflösen.“²²⁸

Die Zuschauer werden durch die Bewegung der Handkamera in einen Raum geführt, in dem die Vorbereitungen für eine Darstellung der königlichen Familie im Gange sind – gewissermaßen die Vor-Einstellungen für eine

²²⁶ Giorgio Agamben: „Noten zur Geste“. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich u.a.: Diaphanes 2006, 47–56, hier 51f. Zit. n. Ulrike Hanstein: „tasten, tippen. Zur gestischen Visualität der Handkamera“. In: *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Hg. v. Veronika Darian. Frankfurt aM: Lang 2009, 163–180, hier 166.

²²⁷ Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2005.

²²⁸ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Übers. v. Joseph Vogl. München: Fink 1995, 94, wo die angedeutete Überschreitung des Optischen in Richtung einer Haptik wirksam ist, „wenn der Blick selbst eine Tastfunktion in sich entdecken wird, die ihm eignet und nur zu ihm gehört, unterschieden von seiner optischen Funktion“.

Bildanordnung. Die Handkamera-Bewegung arbeitet diese verschiedenen Bewegungen, kleinen Szenen, Handlungen und winzigen Gesten und gelangt an „den Bild-Ort dessen, das nicht repräsentativ ist, das gleichwohl dargestellt ist und einen Ort am Rande des Gemäldes zugewiesen erhält“.²²⁹ Die Kamera erfasst erst gegen Ende der Kreisbewegung die untere Bildkante und hält an jenem Punkt an, an dem sich das gesamte Bild wie in eine Totale vom Betrachter erfassen und wieder erkennen lässt.



89 seconds at Alcázar, Videostill

Jean François Lyotard hat in seinem Text „Geste und Kommentar“ von der Aufforderung der Kunst zur philosophischen Reflexion gesprochen: die Kunst „erwarte[t], dass die Philosoph[ie] ihre *Geste* transkribier[t]“.²³⁰ Von Velázquez’ *Las Meninas* über Foucaults Ekphrasis bis Sussmans Video-Kunst erfährt dieser Gedanke eine Steigerung: Foucault reagiert mit seinem Essay auf Kunst und sein Kommentar, das sich als Geste entpuppt, wird von der Kunst zum Reflexionsgegenstand. Es ist also vielmehr die Kunst, die auf eine philosophische Geste reagiert, von ihr affiziert wird und selbst auch zur Geste wird.

²²⁹ Brandstetter: „Rahmen-Verschiebungen“, 487.

²³⁰ Jean-Francois Lyotard: „Geste und Kommentar“. In: *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur*. Hg. v. Ludwig Nagl u.a. Wien: 1994, 124-138, hier 125.

III. Jenseits von Bild und Beschreibung: Ekphrasis, mehr als *eine* Geste

Im vorliegenden Teil wird von der allgemeinen Annahme ausgegangen, dass sich jeglicher konzeptionelle Zusammenhang zwischen Dekonstruktion Derrida'scher Prägung und der Ekphrasis als einer Gegenstandsspezifizierung der so genannten Bildwende, durch gewisse Ambivalenz auszeichnet. Für eine Spekulation, dass sich Dekonstruktion und Bildtheorie unschlüssig zueinander verhalten, geben die Vertreter der so genannten Bildwende Anlass, was sich in Mitchells programmatischer Schrift von nachdrücklich niederschlägt: „Derridas Antwort auf die Frage »Was ist ein Bild?« würde zweifellos lauten: »Nichts weiter als eine *andere* Schriftart [...]«. ²³¹ Auch wenn Mitchells Verständnis des Derrida'schen Schriftkonzepts als „eine Art graphischer Zeichen, die vorgibt, eine direkte Abschrift des von ihr Repräsentierten oder der Erscheinungsform der Dinge oder ihres Wesens zu sein“, ²³² seine vorhin zitierte Formulierung unmittelbar spezifiziert, gibt Derrida selbst überhaupt nicht zu, sein Denken als eine Art Schrift*wende* zu verstehen:

„Deshalb stand es niemals an, einen Graphozentrismus einem Logozentrismus noch im allgemeinen irgendein Zentrum irgendeinem Zentrum entgegenzusetzen [...]. Noch weniger eine Rehabilitierung dessen, was man stets Schrift geheißen hat. Es handelt sich nicht darum, der Schrift ihre Rechte, ihre Vorzüglichkeit oder ihre Würde zurückzugeben [...]“. ²³³

Es ist allerdings genauso nicht uneingeschränkt von der Gegenbehauptung auszugehen, dass die Ekphrasis-Problematik, deren Rolle im Zeichen der sogenannten visuellen Kultur so emphatisch thematisiert worden ist, bei Derrida im Zeichen einer verallgemeinerten Schrift völlig ausgeblendet wird. ²³⁴ Sofern sich sein theoretisches Unternehmen in eine Dekonstruktion des Logozentrismus einschreibt, soll jegliches dekonstruktive Bilddenken nicht durch seinen abstrahierten Schriftbegriff konturiert werden, sondern gerade

²³¹ Mitchell: „Was ist ein Bild?“, 51. Hervorhebung FP.

²³² Ebd. Vgl. auch Peter Brunette u.a. (Hgg.): *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge u.a.: Cambridge UP 1994.

²³³ Jacques Derrida: *Positionen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Dorothe Schmidt. Wien: Passagen 1986, 47f. Trotzdem scheint sich der Gedanke der Schriftwende aufzuzwingen: Jolán Orbán: *Derridas Schriftwende*, Pécs: Jelenkor 1999.

²³⁴ Vgl. Jay: „Den Blick erwidern“.

unter dem Umstand, dass ein möglicher Bildbegriff dann unvermeidlich mit einer gewissen Sprachproblematik verschränkt wird; diese Verschränkung zwischen Bild und Sprache wird in der aktuellen Literatur über das bunte Spektrum der Bildtheorien französischer Provenienz auf einen auf Derrida bezogenen metaphorologischen Nenner gebracht:

„Derrida zeigte in seinen dekonstruktiven Lektüren vielmehr, wie sich der Logozenismus immer wieder mit einem Visualitätsdenken verschwisterte, das er als »Heliotropismus« der Metaphysik bezeichnet: eine Metaphorik der klaren Transparenz, der lichten Wahrheit, die dennoch für die eigene Metaphorizität blind ist, insofern die Metapher – mit Blumenberg gesprochen – absolut geworden sind.“²³⁵

Lange bevor von der sprachbedingten Metaphorizität des Bildlichen die Rede sein kann, prägt sich allerdings im Derrida'schen Sprachkonzept – hin zu seiner Konzeptualisierung als Schrift – eine quasi materielle Dimension aus, die diese Konzeption erst möglich macht. Geoffrey Hartmanns Formulierung scheint zum Beispiel auf die graphische Dimension der Sprache hinzuweisen, die er als Gesetzmäßigkeit der *-graphie* zu verstehen gibt und in der sich Derridas Sprach- und Bildkonzept verschränken, wenn er behauptet, Derrida sei „aniconic, but intensely graphic“.²³⁶ Gemeint ist hier die Differenz, die vom *-a-* im Wort *différance* ausgeht und die nicht sprech- und somit auch „nicht hörbar“, sondern „nur sichtbar ist“,²³⁷ so dass die Affinität von Derridas Schriftdenken zum Sehen und somit zum Bild sich weiterhin akzentuieren ließe: Erst die Schrift gibt Differenzen zu sehen.

Die durch die Lichtmetaphorik vermittelte Metaphorologie des Bildes als Transparenz sowie das Denken des Bildes ausgehend von Derridas Schriftbegriff sind allerdings nur zwei Zugangsmöglichkeiten, die Derrida'sche Problematik des Bildes als denkbar anzudeuten, die allerdings entweder in der Metaphorizität der Sprache selbst oder in Derridas verallgemeinertem Verständnis der Sprache als Schrift verhaftet bleiben. Auf seine Essaysammlung

²³⁵ Alloa: „Der Aufstand der Bilder“, 31.

²³⁶ Geoffrey Hartmann: *Saving the Text. Literature, Derrida, philosophy*. Baltimore: John Hopkins UP 1982, 17. Zit. n. Alloa: „Der Aufstand der Bilder“, 31.

²³⁷ Ebd.

Die Wahrheit in der Malerei, durch dessen französischen Originaltitel – *La vérité en peinture* – schon verschiedene mögliche Lektüren mitschwingen,²³⁸ wird meistens in der bildtheoretischen Diskussion fokussiert. Dabei wird als genuiner Ausgangspunkt bildtheoretischer Überlegungen Derridas Pointe gesetzt, dass es eine eigene bildliche ›Wahrheit‹ gebe, die durch den philosophischen Diskurs nicht vollständig angeeignet werden könne,²³⁹ wobei dieser Inkongruenz öfters in Hinblick auf das Bild und seine Andersartigkeit Rechnung getragen worden ist. Münchberg folgend fungiere das Bild „als Philosophem“,²⁴⁰ so dass es nicht nur an der philosophischen Begriffsbildung teil habe, sondern auch an der „Inversion philosophischer Selbstverständlichkeiten“.²⁴¹ In der vorliegenden Arbeit wird vor dem Hintergrund der skizzierten Eingangsüberlegungen davon ausgegangen, dass es Derrida implizit auch um eine Friktion zwischen Sprache und Bild geht, die im Folgenden auf ihre medientheoretische Relevanz hin befragt werden soll.

Derrida hat sich zwar ganz konkret mit Malerei, Fotografie und Zeichnung beschäftigt, seine Überlegungen zum Bild zeigen jedoch eine gewisse Zerstreuung auf, die öfters sogar durch keinen direkten Zugriff auf den eigentlichen Gegenstand – die jeweils unterschiedlichen Bildarten – gekennzeichnet wird, sondern über einen indirekten Weg verläuft: Er befasst

²³⁸ Signifikant dafür sind auch Louis Marins Überlegungen in Louis Marin: „Cézanne, ausgesetzt der zeitgenössischen Philosophie“. In: ders: *Texturen des Bildlichen*. Hg. v. Till Bardoux u.a. Übers. v. Till Bardoux. Zürich u.a.: 2006, 7–44, hier 12, wo Marin den um Jacques Derridas Titel gesponnenen Gedankengang in Hinblick auf einen kunsttheoretisch relevanten Übergang „von der opaken Vermittlung der sprachlichen Zeichen zur transparenten Unmittelbarkeit [...] mittels der Frage nach der Wahrheit“ weiterführt. In unserer medientheoretisch motivierten Problematik würde allerdings eine nähere Befassung mit seiner Kunsttheorie – bei aller Relevanz seiner Formulierungen – den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

²³⁹ Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Michael Wetzel. Wien: Passagen 1992, 39.

²⁴⁰ Katharina Münchberg: „Wahrheit und Bild. Zur Kunstphilosophie Heideggers und Derridas“. In: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hg. v. Heinz J. Drügh u.a. Heidelberg: Winter 2001, 157–176, 170. Zit. n. Katrin Busch: „Jacques Derrida“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, hrsg. von Katrin Busch u.a. München: Fink 2011, 125–138, 128. Münchberg geht bei Derrida und Heidegger und darüber hinaus von dem Konzept der ästhetischen Wahrheit als Schnittstelle zwischen Malerei und Literatur aus, während Busch in ihrem Eintrag zu Derrida eher die Differenz zwischen der Diskursivität der Philosophie und der Visualität der Malerei ins Auge fasst.

²⁴¹ Ebd., 127.

sich zum Beispiel mit dem Kunsthistoriker Louis Marin,²⁴² mit einzelnen Künstlern,²⁴³ mit kunsttheoretischen Texten²⁴⁴ oder, auch noch allgemeiner, mit Texten der Ästhetik,²⁴⁵ woneben einige Schriften zur Photographie²⁴⁶ und Architektur²⁴⁷ und mindestens ein – zu einer von ihm zusammengestellten Ausstellung – von ihm selbst verfasster Begleittext stehen.²⁴⁸ Diese in ihrem Gegenstand sowie in ihrer Art und Weise verstreute Reflexion ist symptomatisch dafür, dass Derrida dabei nicht versäumt, die uneinlösbare mediale Differenz zwischen visueller und sprachlicher Darstellung zu berücksichtigen.²⁴⁹ Es zwingt die Frage nach dem *Modus* des Bezugs auf die Andersartigkeit zwischen Sprache und Bild auf, die bisher nahezu ausgeblendet wurde und in deren Hintergrund der Begriff der Ekphrasis im Ausgang von Derrida virulent wir.²⁵⁰

Die folgenden Ausführungen bauen auf der Annahme auf, dass die Dekonstruktion Derrida'scher Provenienz genauso wenig zu einer Bild- wie auch zu einer Schriftwende affin ist bzw. dass sich ihre Beweglichkeit gegen jegliche Einordnung für oder wider das Bild zu wehren scheint. Absicht der

²⁴² Jacques Derrida: „Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin“. In: Michael Wetzels u.a. (Hgg.): *Der Entzug der Bilder*. München: Fink 1994, 14–35.

²⁴³ Jacques Derrida: „+ R (zu allem Überfluß)“ sowie „Kartuschen“. In: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, jeweils 177–218 und 219–300, wo der Autor sich mit der Kunst Valerio Adamis und Gérard Titus-Carmel; ders.: „Videor“. In: *Passages de l'image*. Hg. v. Raymond Bellour u.a. Paris: Editions du Centre Pompidou 1990, 158–161, der in der Folge der Begegnung Derridas mit Gary Hills Installationskunst innerhalb einer Ausstellung entstanden ist; ders.: „Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia“. In: *Contretemps* 1 (1995), 14–25, wo Derrida sich mit Puglias Mischtechnik befasst; ders.: „Das Subjekt ent-sinnen“. In: ders. u.a.: *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. v. Simon Werle. München: Schirmer und Mosel 1986, 51–109, wo Derrida sich mit der eigentümlichen Materialität von Artauds Malerei auseinandersetzt.

²⁴⁴ Jacques Derrida: „Restitutionen von der Wahrheit nach Maß“. In: ders.: *Wahrheit in der Malerei*, 301–442.

²⁴⁵ Jacques Derrida: „Parergon“. In: ders.: *Wahrheit in der Malerei*, 31–176.

²⁴⁶ Jacques Derrida u.a.: *Recht auf Einsicht*. Hg. v. Peter Engelmann. Über. v. Michael Wetzels. Wien: Boehlau 1985 so wie ders.: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin: Nishen 1987.

²⁴⁷ Jacques Derrida: „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. v. Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie-Verlag 1994, 215–232.

²⁴⁸ Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Übers. v. Andreas Knop u.a. München: Fink 2007.

²⁴⁹ Busch: „Jacques Derrida“, 127.

²⁵⁰ Vgl. Michael Wetzels: *Die Wahrheit nach der Malerei*. München: Fink 1997, 7, wo vor dem Hintergrund eines „Entzug[s] der Bilder [...] Überlegungen zum Verhältnis von Text und Bild, zum Widerstreit zwischen Dichtern und Malern, zur Sprache der Bilder und ihrer Lesbarkeit sowie zur Dekonstruktion in den visuellen Künsten aufgegriffen werden“.

vorliegenden Arbeit ist dabei explizit nicht, gewisse Rechenschaft über die Beziehung von Derridas Denken zum Bild abzulegen. Denn lange bevor von Derridas Schriftbegriff wie auch von einem möglichen Bildkonzept die Rede sein kann, lässt sich eine Nuancierung seines Denkens abzeichnen, die sich weder im Denken des Bildes in seiner Singularität noch im Denken eines verallgemeinerten Schriftbegriffs erschöpft, sondern nach der Bedingung der Möglichkeiten eines Zusammentreffens von Sprache und Bild, so wie sie in der Ekphrasis am Werk ist, fragt. Diese Bewegung konkretisiert sich in Derridas Affinität zu einem gleichermaßen sprach- wie auch bildaffinen Konzept, dem der Geste.²⁵¹ Aus diesem vermeintlich nicht genug verbreiteten – jedoch immer mitschwingenden – Gesichtspunkt nähern wir uns im Folgenden ausgewählten Momenten des Derrida'schen Denkens an. Entlang dieser werden sowohl Derridas Interesse an der Geste nachgezeichnet, als auch im Ausgang davon mögliche Perspektiven für einen Begriff der Ekphrasis im Zeichen der für die Geste konstitutiven Alterität erarbeitet.

In einem ersten Anlauf wird also Derridas Aufmerksamkeit auf die Geste, basierend auf konkreten Momenten aus seinem Denken, rekonstruiert. Dieser Rekonstruktionsversuch des signalhaften Interesses an der Geste bei Derrida läuft im Hintergrund der Annahme, dass das Phänomen der Geste schon in Derridas Frühwerk sein Interesse erweckt wird, weil gerade dadurch sein Konzept der *différance*²⁵² eingefädelt wird, im Zeichens dessen die mediale Differenz von Sprache und Bild denkbar wird, ohne sich dabei eindeutig für das eine oder für das andere entscheiden zu müssen. Vor dem Hintergrund einer medientheoretischen Wendung des Geste-Begriffs bei Husserl scheint die Differenz von Sprache und Bild allerdings den späten Derrida immer noch zu beschäftigen, so dass anschließend eine Schärfung der Alteritätsproblematik

²⁵¹ Es ist mit Vorbehalt hier auf eine Figur des Dritten rückzuschließen, die als Zwischeninstanz fungiert; vielmehr handelt es in der Geste – so die Spekulation – um den Ermöglichsgrund von Sprache wie von Bild. Vgl. Joachim Fischer: „Der Dritte. Zur Anthropologie der Intersubjektivität“. In: wir/ihr/sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode. Hg. v. Wolfgang Eßbach. Würzburg: Ergon 2000, 103-136.

²⁵² Jacques Derrida: „Die *différance*“. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 1990, 76-113.

bei Derrida hinsichtlich des Verhältnisses von Sprache und Bild nach vollzogen wird. Unsere Vermutung ist hierbei, dass nicht nur die mediale Differenz von Sprache und Bild in Derridas Ereignisdenken ihre Verdichtung findet, sondern dass vielmehr, ausgehend von Derridas Ereignisbegriff, die Frage des Bezugs erneut radikalisiert wird, im Zeichen dessen eine Modulierung von Ekphrasis als Modus des Bezugs auf die Andersartigkeit von Sprache und Bild Relevanz bekommt.

In einem zweiten Anlauf richtet sich unser Blick auf zwei Essays, die – so unsere Lektürehinsicht – paradigmatisch für die im ersten Kapitel angedeutete Wendung (in) der Ekphrasis stehen: Einerseits Derridas *Die zweifache Séance* und andererseits Heiner Müllers *Bildbeschreibung*. Im ersten Essay, der für ein Umdenken der Mimesis bekannt ist, werden jene Umstände aufgespürt, in denen sich die Ekphrasis als eine spezifische Form von Mimesis herausbilden lässt. Die Auswahl dieses mimetologisch aufschlussreichen Essays von Derrida ist nicht zufällig, denn gerade im Auftakt dieser Schrift rückt das für die Ekphrasis konstitutive Konzept der Beschreibung explizit ins Zentrum des Interesses von Derridas Problematisierung der Mimesis. Während im Kapitel 2.1. eine Antwort auf die Frage erprobt wird, wie Ekphrasis im Zeichen ihrer Wendung noch als Mimesis denkbar wird, soll in Kapitel 2.2. die paradigmatische Funktion von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* in dieser relevanten Wendung gezeigt werden. Es geht also nicht um eine weitere Interpretation von Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, sondern vielmehr darum, offenzulegen, dass dem Essay eine exemplarische Position – in den bisher tradierten Konzeptualisierungen von Ekphrasis – hinsichtlich einer medientheoretisch signifikante Wendung des Begriffs zugesprochen wird.

1. Von der Geste zu Ekphrasis

Im Titel des für die Ekphrasis-Diskussion einflussreichsten Aufsatzes – Mitchells „Ekphrasis and the Other“ – wird ein vermeintlich konstitutives Verhältnis zwischen Ekphrasis und dem Anderen angedeutet, wovon ausgehend sich mindestens zwei Konstellationen ableiten lassen: Es ist vor allem der Sprache, die sich auf das Bild als ihr Anderes einlässt, oder es ist das Bild, das sich Sprache als seinem Anderen öffnet.²⁵³ Ekphrasis scheint jedenfalls eine Affinität zur Problematik des Anderen zu pflegen, in dem Sinne, dass an diesem Begriff der sprachliche Bezug zum Bild als dem Anderen der Sprache konstitutiv ist. Es zeichnet sich eine duale Konstellation ab, die etwas über das Spannungsverhältnis aussagt, das den Modus von Ekphrasis konstituiert und vor dessen Hintergrund es im Folgenden die medientheoretische Relevanz von Ekphrasis in ihrer Alterität zu spezifizieren gilt.²⁵⁴ Dabei bietet gerade die Frage nach der Bedingung der Möglichkeiten von Ekphrasis genügend Anlass zur Reflexion über eine mögliche Einholung des Begriffs im Zeichen der Differenzialität. Dementsprechend werden im Folgenden Anknüpfungspunkte bei Derrida aufgespürt, die genau diese Aspekte auf die Frage bezogen umreißen, wie Ekphrasis möglich ist und wird.

Um ausgehend von Derrida über Ekphrasis als eine Bildbeschreibung zu sprechen, bedarf es zunächst einer Erläuterung. Bei der Ekphrasis wird konventionell von einer Bildvorlage – sei sie materiell oder immateriell – ausgegangen, die in Worten wiedergegeben wird. Bei Derrida sollte sich also

²⁵³ Mitchell: „Ekphrasis and the Other“, 158, wo die für die Ekphrasis vermeintlich konstitutive Alterität folgendermaßen umschrieben wird: „The 'otherness' we attribute to the image-text relationship is, therefore, certainly not exhausted by a phenomenological model (subject/object, spectator/image). It takes on the full range of possible social relations inscribed within the field of verbal and visual representation.“ Während Mitchell sich von einer phänomenologischen Annäherung von Ekphrasis explizit distanziert, nimmt die vorliegende Arbeit an dieser Stelle ihren Ausgang bei Derridas Einholung der Geste, die als Phänomenologie-Kritik quasi verstanden wird. Durch die Geste werden – wie noch zu zeigen ist – die Fragen der Text-Bild-Beziehungen und weitere damit zusammenhängende Dualismen differenzierter ausgelagert.

²⁵⁴ Bei der Fülle der wissenschaftlichen Arbeiten zu Ekphrasis ist das Konzept auf seinen Modus des Bezugs bzw. der Reflexion über diese Andersartigkeit zwischen Bild und Sprache hin untersucht kaum worden. Eine Ausnahme bildet: Gary Shapiro: „The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation' of Translation“. In: *Journal of Visual Culture* 6:1 (2007), 13–24.

ein Bildkonzept ausarbeiten lassen, das die Bedingung der Möglichkeiten von Ekphrasis aufzeigt. Um einen abstrakten Bildbegriff geht es allerdings bei Derrida nicht, vielmehr durchzieht sein Denken eine disparate Bildproblematik, deren erste Anhaltspunkte allerdings schon in seiner Wachsamkeit für die Geste in seinem Frühwerk eingeschrieben sind. Diese Beschäftigung mit der Geste hat außerdem deutlichen Einfluss auf Derridas späteres Konzept der *différance*. Die Frage der Evidenz, die die frühere Geste-Problematik durchzieht, schlägt somit den Bogen zum späten Derrida, den die Frage nach der Möglichkeit des Bildes noch zu beschäftigen scheint, so dass folgende Ausführungen folgendermaßen strukturiert werden:

Zunächst wird der Fokus auf seine Auseinandersetzung mit der Geste gelenkt, die in Husserls explizitem Ausschluss des Konzepts ihren Anlass nimmt.²⁵⁵ In diesem Sinne handelt es sich also um einen ersten Versuch von Derrida, durch den Rückgriff auf die Geste, eine kritische Distanz zur Phänomenologie Husserls zu verdeutlichen; anschließend wird noch ein Moment von Derridas Sensibilität für die Geste thematisiert, jener in seiner *Grammatologie*²⁵⁶, in der er auf Leroi-Gourhans anthropologisch motivierten Begriff der Geste – aus der Schrift *Hand und Wort*²⁵⁷ – zurückgreift. Im ersten Unterkapitel wird eine Symptomatik für den Eigensinn des Geste-Begriffs bei Derrida rekonstruiert. Die folgenden Ausführungen nehmen ihren Ausgangspunkt in zwei unterschiedlichen Kontexten seines Frühwerks, der Frühschrift *Die Stimme und das Phänomen* sowie der *Grammatologie*. In beiden Schriften wird der Begriff der Geste unterschiedlich thematisiert: Einmal durch eine phänomenologie-kritisch, einmal durch eine anthropologisch motivierte Lektüre. Daher gilt es einerseits in den betreffenden Abschnitten zu zeigen, wie bei Derrida – jenseits seiner jeweiligen Hauptbegriffe ‚Stimme‘ und ‚Schrift‘ – eine Wachsamkeit für das Konzept der Geste zu wecken ist; andererseits wird

²⁵⁵ Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003.

²⁵⁶ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1983.

²⁵⁷ André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt aM: Suhrkamp 1980.

durch den Exkurs zu Vilém Flussers Konzeptualisierung der Geste, in der sowohl Husserls Phänomenologie als auch André Leroi-Gourhans Anthropologie weiterwirken, auf ihre medientheoretische Signifikanz aufmerksam gemacht.

Vor dem Hintergrund der Geste-Problematik bei Derrida und ihrer medientheoretischen Wendung bei Flusser wird die Brücke zum späten Derrida geschlagen, bei dem die Differenz von Sprache und Bild immer noch Thema ist. Deswegen ist die weitere Beschäftigung einem, im Vergleich zu den sonstigen Texten Derridas, eher nicht bekannten Vortrag gewidmet, der in der Übersetzung von Emmanuel Alloa ins Deutsche unter dem Titel „Denken, nicht zu sehen“ erst vor kurzem veröffentlicht worden ist,²⁵⁸ um nachzuvollziehen, wie bei Derrida die mediale Differenz von Sprache und Bild ausgehandelt wird. Dabei sollen seine Überlegungen sowie im Anschluss daran Momente von Derridas Denken des Ereignisses auf die Bedingung der Möglichkeiten von Ekphrasis bezogen rekonstruiert werden.

1.1. Jenseits von Stimme und Schrift: Geste, *plus qu'un acte*

Das Stichwort Geste wird von Derrida reichlich und vielfältig benutzt. Es erstreckt sich in seinen Texten sogar in einem größeren Umfang als der Begriff Dekonstruktion, sodass die Vermutung naheliegt, dies sei auch inhaltlich zu verstehen, in dem Sinne, dass im Unterschied zum prominenten Begriff der Dekonstruktion – mit dem sich womöglich Derrida zu einer philosophischen Positionierung gedrängt sah²⁵⁹ – er den Gesten-Begriff explizit sucht und

²⁵⁸ Jacques Derrida; „Denken nicht zu sehen“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hg. v. Emmanuel Alloa. Übers. v. dems. München: Fink 2011, 323–344.

²⁵⁹ Vgl. Hans-Dieter Gondek: „Die Aktualität des Strukturalismus. Vor und nach der Geschichte desselben“. In: *Philosophische Rundschau* 45 (1998), 311–327, hier 321. Einen für die hier behandelte Problematik interessanten Ansatz zur Geste bei Derrida verfolgt der Aufsatz: Andreas Hetzel: „Jenseits von Stimme und Schrift“. In: *GrenzGänge – BorderCrossings. Kulturtheoretische Perspektiven*. Hg. v. Gerd Sebal u.a. Berlin: LIT Verlag 2006, 72–91. Es soll allerdings schon darauf hingewiesen werden, dass im Folgenden nicht – wie bei Andreas Hetzel – von der Geste als „einer sprachlichen Instanz ausgegangen wird, die quer zu den Unterscheidungen von Stimme und Schrift geht“ (82), sondern von der Annahme, dass es bei der Geste vielmehr um eine Instanz geht, in der Derridas radikale Bild- als Darstellungsproblematik sich rudimentär ausbildet.

gebraucht. Wenn auch ein solches Indiz selbstverständlich nicht ausreicht, um einen entsprechenden systematischen Stellenwert des Begriffs der Geste bei Derrida – gar als gesichert – vorauszusetzen, oder gar eine differenzierte Aussage bezüglich seiner Bedeutungsspektren innerhalb Derridas Werk zu treffen, so ist diese Beobachtung dennoch symptomatisch für einen gewissen Eigensinn des Wortes in zweierlei Hinsicht: Zum einen für denjenigen, der in der Wortbedeutung selbst liegt, zum anderen für denjenigen, der sich in Derridas Affinität für dieses Wort ausdrückt.

Das Augenmerk der vorliegenden Untersuchung soll sich – vor der Diskussion von Momenten der Bildproblematik bei Derrida – auf genau dieses diagnostizierte Detail richten, ausgehend von der Annahme, dass in Derridas Aufmerksamkeit für die Geste signifikante Anhaltspunkte der in seinem späteren Denken thematisch werdenden Bildproblematik erkennbar sind. Unsere Lektüre orientiert sich zunächst an zwei grundsätzlichen, theoretischen Auseinandersetzungen Derridas, die kennzeichnend für sein Interesse an der ‚Geste‘ sind – und somit auch genauer diskutiert werden sollen: Einerseits seine Kritik in *Die Stimme und das Phänomen* an der von ihm diagnostizierten Ausschließung der Geste bei Edmund Husserls *Logischen Untersuchungen*; andererseits der Rekurs auf Leroi-Gourhans anthropologisches Projekt *Hand und Wort* in der *Grammatologie*.

Im Folgenden wird anhand von konkreten Textpassagen Derridas Umgang mit dem Begriff der Geste nachvollzogen und dieser als fokussiertes Motiv seines Frühwerks ausgewiesen.²⁶⁰ Dabei soll allerdings dem Umstand Rechnung getragen werden, dass das angedeutete Interesse sich in zwei unterschiedlichen Kontexten und auf unterschiedliche Art und Weise entfaltet. Einerseits entwickelt Derrida im Rahmen einer sehr aufmerksamen, entlang extensiver Zitate vorgehenden Lektüre einen sehr präzisen Blick auf die

²⁶⁰ Bei der hier zugrunde liegenden Reduktion auf ein Fokuswort haben wir uns an Gehrings Überlegungen angelehnt: Petra Gehring: „Erkenntnis durch Metaphern? Methodologische Bemerkungen zur Metaphernforschung“. In: *Metaphern in Wissenskulturen*. Hg. v. Matthias Junge. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 203–220.

explizite Ausschließung der Geste innerhalb des Husserl'schen Ausdruckskonzepts.²⁶¹ Die anschließenden Ausführungen werden Derridas signalhaftes Interesse an der Geste in den Fokus der Betrachtung setzen und in puncto einer Rahmenproblematik des Projekts rekonstruieren; sie orientieren sich deshalb dezidiert an jenen Textstellen, in denen sich Derrida auf Husserls Ausschluss der Geste bezieht.²⁶² Hinsichtlich der *Grammatologie* verhält es sich etwas anders: Zwar greift Derrida Leroi-Gourhans anthropologische Konzeptionalisierung der Geste rudimentär auf, doch wird dieser Rekurs nicht nur als symptomatisch für sein Interesse an dem Begriff der Geste selbst herausgearbeitet, sondern es ist vielmehr offenzulegen, dass hier eine Verschiebung des Interesses von einem phänomenologiekritischen hin zu einem anthropologischen Gesten-Begriff stattfindet. Abschließend werden im Anschluss an Bernard Stieglers Derrida-Lektüre erste Thesen entworfen, inwieweit die Problematik der Geste konzeptionell mit Derridas Neologismus der *différance* zusammenhängt. Dabei gilt es nicht, eine Genealogie der Geste bei Derrida zu implizieren, sondern lediglich, eine gewisse Aufdringlichkeit des Begriffs und seine Implikationen für Derridas Bild- als Darstellungskonzept anzudeuten.

1.1.1. Geste – phänomenologisch: Derrida über Husserl

Derridas Interesse an der Geste entwickelt sich in Ansätzen bereits in seinem Frühwerk und vor allem in seiner Auseinandersetzung mit Husserls Phänomenologie, in der er sich umfassend mit der „Keimstruktur des gesamten Husserl'schen Denkens“ befasst.²⁶³ Im Kontext des dritten Kapitels von *Die Stimme und das Phänomen* – „Das Bedeuten als Selbstgespräch“ – unterzieht

²⁶¹ Im eben genannten Kontext wird die Geste dem Begriff der Anzeige als eine ihrer Manifestationen zugerechnet.

²⁶² Dabei wird davon abgesehen, Husserls Ausschluss der Geste eingehend zu interpretieren. Stattdessen liegt der Fokus auf der Thematisierung der Geste bei Derrida bzw. auf seinen Umgang mit Husserls explizitem Ausschluss.

²⁶³ Jacques Derrida: „Einführung“. In: ders.: *Die Stimme und das Phänomen*, 9–26, hier 9. Zu Derridas Husserl-Lektüre vgl. auch Jean-Claude Höfliger: *Jacques Derridas Husserl-Lektüren*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, wo der Autor der dekonstruktiven Praktik Derridas in seinen Husserl-Lektüren kritisch auf die Spur kommt.

Derrida bestimmte Passagen aus Husserls *Logischen Untersuchungen* zur Ausdrucksproblematik einer „geduldige[n] Lektüre“.²⁶⁴ Vor allem im zweiten Teil seines frühen Hauptwerks besteht Husserls Grundannahme darin, dass alle Ausdrücke, die wir verwenden, insbesondere die logischen, in einen Zustand der Klarheit und Deutlichkeit überführt werden und somit aus unmittelbarer Einsicht neu gewonnen werden müssen. Sein Ziel ist also Evidenz und zu diesem Zweck arbeitet er entlang einer Reihe von Unterscheidungen, die einem Ausdruck inhärent seien: Zwischen Sinn und seiner materiellen Realisation, zwischen Begriff und seiner akustischen und optischen Gestalt, zwischen Innerem und Äußerem. Die äußere materielle Seite des Ausdrucks – u. a. auch die Stimme – ist jenes Medium des sich ausdrückenden Subjekts, durch das es kommunizieren kann, was es ausdrückt; in der Figur des Sich-Sprechen-Hörens, d. h. des Sich-Vernehmens eines Selbst in seiner Stimme, ist die unmittelbare Präsenz von Bedeutung garantiert.²⁶⁵

Im Laufe seiner Frühschrift besteht Derridas Anliegen darin, dieses Primat der Lautlichkeit in der Sprache als Grundanliegen Husserls zu bestreiten. Dadurch will er die unmittelbare Präsenz von Sinn als Illusion entlarven und die damit einhergehende Verfügbarkeit des Subjekts als Fehlschluss in der abendländischen Metaphysik herausstellen. Derrida zeigt im Zuge seiner Husserl-Lektüren auf,²⁶⁶ wie die Überlegungen des Phänomenologen zu der Annahme metaphysischer Dichotomien führen. Diese Lektürehinsicht verläuft auch innerhalb Derridas Interesse an der Geste und ist der Ausgangspunkt

²⁶⁴ Derrida: „Einführung“. In: ders.: *Die Stimme und das Phänomen*, 9.; vgl. auch ebd., 28–39, hier 33, wo ein gewisses Interesse an der Geste – wenn auch im Modus der Hypothese – zunächst im Kontext von Derridas Besprechung des Husserlschen Zeichens im ersten Kapitel seines Essays – „Das Zeichen und die Zeichen“ – signalisiert wird. Ausgangspunkt von Derridas Überlegungen ist dort Husserls „Klage“ über eine gewisse Verwirrung, die mit der Zweideutigkeit des Zeichenbegriffs – als Ausdruck und als Zeichen – einhergeht. Da allerdings im ersten Kapitel die Geste nur eine punktuelle Erwähnung findet, konzentrieren wir uns vorerst auf das dritte Kapitel, wo Derridas Bezugnahme durchgehend erfolgt.

²⁶⁵ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle adS: Niemeyer 1901, vor allem ab 30.

²⁶⁶ Als exemplarisch dafür: Jacques Derrida: *Die Phänomenologie und die Schließung der Metaphysik. Eine Einführung in Husserls Denken*. Hg. v. Marcus Coelen u.a. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Zürich u.a.: Diaphanes 2011, 77f., wo vom Herausgeber angemerkt wird, dass „das Wortpaar *clôture* und *ouverture* [...] Husserls doppelte Geste der Überschreitung und Wiederinstandsetzung der Metaphysik [...] beschreib[t].“

seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem expliziten Ausschluss des Begriffs bei Husserl.²⁶⁷

Die Dichotomie, an der Derrida exemplarisch ansetzt, liegt in der Unterscheidung der Zeichenfunktion zwischen Anzeige und Ausdruck bei Husserl. An dieser Unterscheidung schließt Derrida seine Ausschlusshypothese an und lenkt dabei den Fokus auf Husserls Auffassung vom Ausdruck, der auf seine Funktion „als bedeutsame[s] Zeichen“ befragt werden soll.²⁶⁸ Der Husserl'sche Begriff des Ausdrucks ist nach Derrida „eine willkürliche, entschiedene, von Anfang bis Ende bewusste intentionale Äußerung“,²⁶⁹ in welcher „die Intention absolut *ausdrücklich* ist, weil sie eine Stimme beseelt, die ganz innerlich bleiben kann und weil das Ausgedrückte eine *Bedeutung* ist, das heißt eine Idealität, die *nicht in der Welt* existiert.“²⁷⁰ Im Unterschied dazu wird die Anzeige als jene Funktion umschrieben, in der „die Beseelung zweierlei *Grenzen* [hat]: den Körper des Zeichens, der kein Atem ist, und das Angezeigte, das ein Dasein *in der Welt* ist.“²⁷¹ Der duale Charakter dieser Unterscheidung zeigt sich also in der Markierung der Anzeige als nicht bedeutungsträchtig, sodass es sie auszuschließen gilt.

Dennoch geht Derridas Interesse am Ausschluss der Anzeige bei Husserl bzw. an der „Bewegung, die diese Ausschließung begründet“²⁷² mit einer Verschiebung im Verständnis des zugrunde liegenden Verbs 'ausschließen'

²⁶⁷ Vgl. Irene E. Harvey: *Derrida and the economy of différance*. Bloomington: Indiana UP 1986, 38, wo die Autorin Derridas Praxis der Husserl-Lektüre als gestisch beschreibt und auf die Notwendigkeit hinweist, „a theory oft the practice of deconstructive gestures“ herauszuarbeiten.

²⁶⁸ Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 46.

²⁶⁹ Ebd., 48. Der Satz, mit dem Derrida beginnt, lautet: „Der Aus-Druck ist eine Äußerung.“ Das Wort „Aus-Druck“ wird interessanterweise typographisch durch den Bindestrich so zergliedert, dass das Präfix Aus- (ex-), das eine Bewegung nach Außen signalisiert, nicht nur unterstrichen, sondern verdoppelt wird (Aus-Druck/Äußerung), so wie im Original: „*L'expression est une extériorisation*“. Vgl. auch Jacques Derrida: „Verräumlichungen (Das Inkommensurable, die Synkope und die Wörter auf ex-)“. In: ders.: *Berühren – Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek, Berlin: Brinkmann und Bose 2007, 29-47. An dieser Stelle sei schon darauf hinzuweisen, dass das Präfix ‚ex-‘ bei Derrida mit einer differenziellen Struktur von Innen und Außen zusammenzuhängen scheint.

²⁷⁰ Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 48. Hervorhebung FP.

²⁷¹ Ebd., Hervorhebung FP.

²⁷² Ebd., 42.

selbst einher. Derrida erörtert, dass Husserls Überlegungen zum Ausdruck sowie zur Anzeige auf einem Verständnis des Ausschlusses basieren, das von einer Dialektik zwischen Sprache und Nicht-Sprache bestimmt wird. Infolge dieser Dialektik ist mit Ausschluss das Nicht-Behandeln gemeint, sodass die Geste aus seinem Interessenfeld explizit unbeachtet bleibt: „Dagegen schließen wir [vom Ausdruck] das Mienenspiel und die Geste aus [...]“²⁷³ Derrida hingegen meint – auch wenn er nicht explizit darauf eingeht – mit Ausschluss etwas ganz anderes, nämlich eine *Ausgrenzung*, die dann der Anzeige, der die Geste zugerechnet wird, die Funktion zuschreibt, „eine Grenze *in* der Sprache“ zu ziehen.²⁷⁴

Durch die unterstellte Bedeutungsverschiebung hinsichtlich der Ausschlussoperation laufen Derridas Überlegungen über den dichotomen Charakter der Husserl'schen Unterscheidung auf eine Wiedereinschließung der Anzeige hinaus; in diesem Zusammenhang entwickelt sich sein Interesse an der Geste. Ein paar Zeilen später spielt Derrida darauf ab, dass „alles das, was die Tatsächlichkeit des Geäußerten [...] ausmacht, [...] der Ausdrücklichkeit als solcher, der reinen Intention [...] fremd“ sei, weil es ihr „entgeht“.²⁷⁵ Dieses vermeintliche Verfehlen habe zur Folge, dass „das Mienenspiel, die Geste, die Totalität der Einschreibung in die Welt, mit einem Wort die Totalität des Sichtbaren und des Räumlichen als solche“ von der Bedeutungs- und somit von der Ausdruckssphäre bei Husserl nicht mehr nur ausgeschlossen, sondern vielmehr ausgeblendet werden.²⁷⁶ Dies sei, so Derrida, auf den „Gegensatz von Körper und Seele“ zurückzuführen, der angeblich in Husserls Bedeutungs- und somit Sprachverständnis mitschwinge.²⁷⁷

Was allerdings mit „Sichtbarkeit“ und „Räumlichkeit als solche[r]“ und somit auch mit der Geste – als einer ihrer Manifestationen – auf dem Spiel steht,²⁷⁸ ist

²⁷³ Husserl: *Logische Untersuchungen*, 31, zit. n. Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 50.

²⁷⁴ Ebd., 45. Hervorhebung FP.

²⁷⁵ Ebd., 48f.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., 50.

das eingangs angedeutete Grundanliegen Husserls: die Evidenz. Denn solange Anzeige – sei es als Mienenspiel oder sei es als Geste – „unser Reden unwillkürlich und jedenfalls in nicht mitteilender Absicht begleite[t]“, läuft die Evidenz im Sinne der „Selbstgegenwart des Willens und der die Rede eröffnenden geistigen Beseelung“ Gefahr, entstellt zu werden: „Sie sind buchstäblich ihr Tod.“²⁷⁹ Im Zuge dieser Bedeutungsverschiebung kommt es also zu einer Reihe von Differenzen, die – so Derrida – der Sprache eingeschrieben sind: Die Differenz zwischen Ausdrücklichkeit und Nicht-Ausdrücklichkeit ist in der Sprache zu verorten; somit rückt die Anzeige als Nicht-Ausdrücklichkeit und somit „der Begriff der Geste“ als eine „von der Anzeige als Nicht-Ausdrücklichkeit her“ wieder ins Blickfeld.²⁸⁰ Sobald die Geste wieder ins Auge gefasst wird, wird sie allerdings im Zuge von Derridas Lektüre mit einer Reihe von Konzepten in Zusammenhang gebracht bzw. durch sie umschrieben, die dann entsprechend auch in der Sprache aufzusuchen sind, wie z. B. das Ereignis der Rede, Irreduzibilität, das Andere, unwillkürliche Assoziation zur Welt, Sichtbarkeit, Räumlichkeit, Verderben der Sprache sowie Scheitern des Telos und Tod (der Sprache).

Das Interesse Derridas an der Husserl'schen Problematik des Ausdrucks scheint generell darin begründet zu sein, dass letztere dem gesprochenen Wort (*parole*) den Vorrang einräumt und somit in der weit zurückreichenden Tradition steht, die Derrida später in seiner *Grammatologie* mit Phonozentrismus bezeichnen wird. An dieser Stelle ist eine frappante Diskursanalogie festzustellen: Ähnlich wie Husserls Ausschließung der Geste als ‚Parasit der Rede‘ kann die Behandlung der Schrift innerhalb der phonozentristischen Philosophietradition gesehen werden – als Parasit der Sprache; aus dieser Entsprechung heraus lässt sich die Aufmerksamkeit Derridas in Bezug auf die Anzeige und somit auch die Geste betreffend erklären. Die Vermutung liegt nahe, dass Derrida das Wort Geste für umfassender hält als den Begriff des Ausdrucks und infolgedessen etwa den

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., 53.

des Sprechaktes.²⁸¹ In diesem Zusammenhang sei abschließend auf Bernhard Waldenfels' Diagnose des Husserl'schen Fehlschlusses verwiesen: „[...] *das Sagen wird durch das Gesagte mit angezeigt*. [...] Husserl verfehlt diesen Aspekt, wenn er zwischen zwei Formen der Bedeutung unterscheidet, einer anzeigenden und einer angezeigten. Es ist gerade das Ereignis des Sagens, das mit angezeigt wird und das *in keiner festen Bedeutung zur Ruhe* kommt.“²⁸² Demzufolge bezeichnet Geste nicht nur den umfassenden Anzeigevorgang, dem jede Ausdruckshandlung immer schon eingeschrieben ist,²⁸³ sondern es wird vielmehr an und in jeder Vermittlung „im Verhältnis zum Anderen [...] eine irreduzible und definitive Grenze“²⁸⁴ sichtbar.

1.1.2. Geste – anthropologisch: Derrida über Leroi-Gourhan

Auch in Derridas *Grammatologie* wird der Zusammenhang von Sprache und Geste verhandelt – wobei das Interesse hier deutlich anders gewichtet ist. Als expliziter Anhaltspunkt hinsichtlich der Geste dienen Derrida die evolutionstheoretisch begründeten Erkenntnisse des französischen Anthropologen André Leroi-Gourhan, welcher zwei Jahre vor Derridas *Die Stimme und das Phänomen* seine Ausführungen unter dem Titel *Hand und Wort* – Originaltitel: *Le geste et la parole*, 1965)²⁸⁵ – publiziert. Dass Derridas

²⁸¹ Zur Problematisierung des Sprechakt-Begriffs: Jacques Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Werner Rappl u.a. Wien: Passagen 2001, 291-314.

²⁸² Bernhard Waldenfels: *Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2005, 57. Hervorhebung BW.

²⁸³ Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 54.

²⁸⁴ Ebd., 52 und 54.

²⁸⁵ André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt aM: Suhrkamp 1980. Zu Leroi-Gourhans Arbeit als Bezugspunkt in der *Grammatologie* generell: vgl. Derrida, *Grammatologie*, hier 7. Eine kurze Anmerkung zum Titel: Bemerkenswert ist, wie bei der – relativ verspäteten – Übersetzung von André Leroi-Gourhans Titel ins Deutsche – das Original ist 1965 erschienen und erst 1980 ins Deutsche übersetzt worden – mit den Begriffskomponenten aus dem französischen Originaltitel umgegangen wird. Sowohl das französische Wort 'geste' wie auch das Wort 'parole' werden jeweils ins deutlich konkretere bzw. quasi reduzierendere 'Hand' und 'Wort' übertragen. Diese Übersetzungsentscheidung ist zwar absolut konsequent, blendet allerdings zugunsten einer durch die jeweilige Hand- und Mundbezogenheit bedingten vermeintlich festeren Umrissenheit das Synergiepotenzial beider Begriffe aus. Dieses ist im französischen Originaltitel durchaus gegeben, da die Wörter im französischen Sprachregister einen deutlich weiteren Bedeutungsspielraum umfassen.

Aufmerksamkeit für die Geste hier einen anderen Schwerpunkt erhält als in der Auseinandersetzung mit Husserl, ist darauf zurückführbar, dass Derrida an zwei methodisch gänzlich verschiedene Argumentationen anknüpft: Während es bei Husserl um die explizite Arbeit an Begrifflichkeiten geht, entlang derer Derrida unter anderem auch den Begriff der Geste bearbeitet, handelt es sich bei Leroi-Gourhan um eine quasi positivistische Annäherungsweise, die sich Derrida zwar nicht bedingungslos aneignet,²⁸⁶ deren „Begriffe“ allerdings „jene neue Etappe des Derrida’schen Denkens auslösen, wie sie in der *Grammatologie* zur Darstellung kommt“.²⁸⁷ In gewisser Weise scheint es, als würde Derrida – durch die Beschäftigung mit den Husserl’schen und, wie noch zu sehen sein wird, den Leroi-Gourhan’schen Begrifflichkeiten – in der Geste ein gewisses Provokationspotenzial entdecken, das weit über ihren Bezug zur Hand, zum Manuellen hinausgeht.²⁸⁸

Ein Begriff, der schon bei Derridas extensiver Husserl-Lektüre auftaucht, spielt bei seiner Leroi-Gourhan-Lektüre nun eine Schlüsselrolle: Die Exteriorisierung. In der Beschäftigung mit Husserl fällt dieses Stichwort explizit in Zusammenhang mit dem Äußerungsstatus des Ausdrucks und dem Rückschluss auf die Geste: Diese weise nämlich ein unmittelbares nicht-bedeutungsträchtiges Äußerungsmoment auf. Bei Leroi-Gourhan selbst ist die Denkfigur der Exteriorisierung ein zentrales Motiv, das insbesondere Derridas Aneignung dieses Ansatzes bestimmt.

²⁸⁶ Mit Derridas Aneignung des Ansatzes Leroi-Gourhans hat sich insbesondere Bernard Stiegler im folgenden Titel befasst: Bernard Stiegler: „Derrida und die Technologie“. In: ders.: *Denken bis an die Grenze der Maschine*. Hg. v. Erich Hörl. Zürich u.a.: Diaphanes 2009, an dessen Ausführung wir uns – insbesondere im darauf folgenden Abschnitt – weitgehend anschließen. Derrida geht es allerdings um eine kritische Aneignung des Ansatzes insofern, als er sich gelegentlich von Leroi-Gourhans Projekt distanziert; dies mag an der zu unterstellenden Nicht-Widerspruchsfreiheit der Konzeption liegen, worüber sich Bernard Stiegler im folgenden Titel ausführlich geäußert hat: Bernard Stiegler: *Technik und Zeit I. Das Fehlen des Epimetheus*. Übers. v. Gabriele Ricke u.a. Zürich u.a.: Diaphanes 2009.

²⁸⁷ Stiegler: *Denken bis an die Grenze der Maschine*, 128.

²⁸⁸ Leroi-Gourhans Ansatz hatte enormen Einfluss auf die poststrukturalistische Theoriebildung (u.a. bei Michel Serres sowie auf die Medienphilosophie Vilém Flussers). Der Einzug des Begriffs Geste ins deutschsprachige medienkulturwissenschaftliche Jargon ist vor allem Vilém Flusser zuzurechnen, der sich auch explizit der Husserl’schen Tradition verpflichtet fühlte.

Leroi-Gourhan hat am Begriff der Exteriorisierung den engen Zusammenhang von Hand und Wort – als zwei Mittel zur potentiellen Auslagerung menschlicher Tätigkeiten – herausgearbeitet und daraus ein Entwicklungsprinzip formuliert. Der aufrechte Gang, die Stirnfront sowie die von ihrer Rolle als Mittel zur Fortbewegung befreite Hand spannen, so Leroi-Gourhan, ein dispositives „Relationsfeld“ auf; dies

„umfasst einen Gesichtspol und einen manuellen Pol, die in engem Zusammenhang bei den elaboriertesten Operationen zusammenwirken. Die Lage des vorderen Relationsfeldes zwischen der Gehirnpartie und dem motorischen Bereich des Körpers weist eine gewisse funktionelle Ambiguität auf.“²⁸⁹

Die für den Menschen spezifische, stufenweise Freisetzung des manuellen Pols – im Hinblick auf seinen Werkzeugcharakter – hat die Kreation von nicht-figurativen Formen bzw. „von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluss der gesprochenen Sprache abhängen“²⁹⁰ und somit die Verlagerung seiner Funktion über das Manuelle hin zum Gestischen begünstigt. Die für den Menschen charakteristische, emanzipierte Funktion ‚Hand‘ und ihre Ambiguität wird durch folgende Formulierung Leroi-Gourhans auf den Punkt gebracht: „[M]enschlich ist die menschliche Hand durch das, was sich von ihr löst, und nicht durch das, was sie ist“.²⁹¹ Gerade durch diese Befreiung der Hand und die dadurch entstandenen graphischen Artefakte hat sich das Wort aus dem Gesichtspol „als Mittel zur Schöpfung der gesprochenen Sprache“ herausgebildet,²⁹² denn das Bild als Ergebnis des Gestischen „vermag den Sprachvorgang auszulösen [...], ist diesem Vorgang aber nicht verhaftet.“²⁹³ Erst durch die „Entstehung der graphischen Abbildung“ kann von einer „Parallelität zwischen beiden“ die Rede sein, die nicht auf einen „Dualismus zwischen gesprochener Sprache und Graphismus“ zurückzuführen ist, sondern auf

²⁸⁹ Leroi-Gourhan: *Hand und Wort*, 49 und 50. Vgl. auch Martin Kuckenburger: *Wer sprach das erste Wort? Die Entstehung von Sprache und Schrift*. 2. Aufl. Stuttgart: Theiss 2010.

²⁹⁰ Leroi-Gourhan: *Hand und Wort*, 261.

²⁹¹ Ebd., 301. Jenes, wovon sich die Hand löst, besteht in all den mechanischen Operationen, bei denen die Hand eine ausschließlich apparative Funktion erfüllt, wie z. B. das Greifen.

²⁹² Ebd., 261.

²⁹³ Ebd., 246.

„einen einheitlichen Sprachapparat, ein Instrument zum Ausdruck“.²⁹⁴ Demzufolge entsteht Graphismus als Darstellungsverfahren bzw. als Figuration von Exteriorisation im Widerspiel von Hand und Augen.

An dieser Stelle setzt Derrida in seiner *Grammatologie* bezüglich Leroi-Gourhans Konzept der Exteriorisation an. Er plädiert nachdrücklich für den Versuch, „die Einheit der Geste, des Wortes, des Körpers und der menschlichen Rede, des Werkzeugs und des Denkens wieder in den Griff zu bekommen.“²⁹⁵ Dabei ist dieses Plädoyer nicht etwa als direkter Anschluss an Leroi-Gourhan zu verstehen, im Gegenteil: Derrida distanziert sich radikal von Leroi-Gourhans Konzept. Während Leroi-Gourhan bereits in der Geste jenen Zug identifiziert, der am Anfang der Bildentstehung mit einer Differenzsetzung steht, wird bei Derrida dieser Zug als Entzug bestimmt: Aufgehoben wird „im Entzug des Ursprungs und dem Begriff der Spur die Struktur der Geste“ so wie das Dispositiv zwischen Bild, Geste und Hand als solche.²⁹⁶ Derrida bezieht somit die Exteriorisierung der Spur auf Schrift, potentiell jedoch auf Grapheme, also auch auf Zeichnungshandlungen. Thematisiert wird das „rätselhafte Modell der Linie“, „das die Philosophie, als sie ihren Blick auf das Innere ihrer eigenen Geschichte gerichtet hielt, nicht sehen konnte“,²⁹⁷ und dessen „Geschichte [...] vom Grund der Geschichte des *gramma* ab[hebt].“²⁹⁸

„Hierzu sei jedoch mit aller gebotenen Vorsicht festgestellt, dass die Geschichte der Schrift nicht durch unser vermeintliches Wissen über das Gesicht, die Hand, den Blick, das gesprochene Wort und die Geste erklärt werden kann. Es geht vielmehr um eine Verwirrung dieses vertrauten Wissens und, von dieser Geschichte aus, um die Erneuerung der Bedeutung der Hand und des Gesichts.“²⁹⁹

Ausgehend von der verdrängten Vergangenheit einer nichtlinearen Schrift, in der die Schrift im engeren Sinne, insbesondere die phonetische, ihre Wurzel

²⁹⁴ Ebd. 262

²⁹⁵ Derrida: *Grammatologie*, 150.

²⁹⁶ Toni Hildebrandt: „Bild, Geste und Hand. Leroi Gourhans paläontologische Bildtheorie“. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14 (2011). Elektronische Ressource: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image?function=fnArticle&showArticle=198> (letzter Zugriff: 10.7.2015).

²⁹⁷ Derrida: *Grammatologie*, 153.

²⁹⁸ Ebd., 150.

²⁹⁹ Ebd., 150.

habe, interpretiert Derrida die Geschichte der Schrift – vor dem Hintergrund einer Geschichte des *grámma* – als das „Abenteuer der Verhältnisse zwischen dem Gesicht und der Hand“.³⁰⁰ Dieses Abenteuer ist unter anderem auch in den Verzweigungen des mehrdimensionalen Graphismus zu verfolgen, der die gesamte bildende Kunst einschließt und aus dem auch die linearisierte Schrift hervorgegangen ist. Abschließend sei angemerkt: Derridas Operation des Entzugs wendet das von Leroi-Gourhan unter dem Begriff der Exteriorisierung beschriebene Entwicklungsprinzip nicht nur zeichentheoretisch an; vielmehr lässt es sich Derrida zufolge als Raster aller Sprachverwendung begreifen.

1.1.3. Geste in der Medientheorie – Exkurs

Sowohl Husserls *Phänomenologie des Ausdrucks* mit der damit einhergehenden expliziten Ausschließung der Geste wie auch Leroi-Gourhans Anthropologie der Exteriorisierung finden in Vilém Flussers ausformuliertem Konzept der Geste³⁰¹ eine prägnante Akzentuierung, so dass dadurch das Interesse an dem Konzept eine eindeutige Hochkonjunktur und damit eine medientheoretische Akzentuierung erlebt hat.³⁰² In seinem Buch, das auf eine in Frankreich stattgefundene Vorlesungsreihe zurückgeht, entwirft Flusser eine ausdifferenzierte Analyse einzelner konkreter Aktivitäten, die er unter die Lupe nimmt, in einem vom Autor selbst als „phänomenologisch“ bezeichneten Versuch, sie als Gesten fassbar zu machen, in der methodischen Absicht „[d]ie Art und Weise zu »entziffern«, wie wir in der Welt existieren.“³⁰³ Allgemeine

³⁰⁰ Ebd. Vgl. auch: Hildbrandt: „Bild, Geste und Hand“.

³⁰¹ Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf ua: Bollmann 1993. Jacques Derrida hat sich mit Vilém Flussers Konzept der Geste nicht explizit befasst; vielmehr wird hier auf die medientheoretische Wendung des Begriffs bei Flusser aufmerksam gemacht und exkursartig die Konstellation zwischen Derrida und Stiegler entsprechend zu perspektivieren.

³⁰² Allein im Jahr 2009 sind zwei unterschiedliche Sammelbände erschienen, in denen nicht nur das Stichwort Geste im Titel auftaucht sondern auch Vilém Flussers Geste-Konzept zu einem durchgehenden Bezugspunkt wird: *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Hg. v. Reinhold Görling u.a. Bielefeld: Transcript 2009; *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Hg. v. Veronika Darian. Frankfurt aM: Lang 2009; letzters: *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. München: Fink 2010.

³⁰³ Flusser: *Gesten*, hier 193. Man kann Flusser vorhalten, nicht sonderlich viel zu seiner phänomenologischen Methode zu erläutern; die zitierte Anmerkung sorgt dabei für wenig Klärung.

Tätigkeiten, wie die des Machens oder des Suchens, aber auch konkretere, wie die des Rasierens und Pflanzens, werden als Gesten beschreibbar, so dass der potentielle Bereich des Gestischen sich damit stark ausweitet. In Flussers Einzeldarstellungen taucht das Stichwort der Geste weitgehend attributiv auf, etwa wenn die Geste des Schreibens, des Suchens etc. thematisiert wird. In dieser Wendung – immer als ‚Geste *des*‘ – wird sie jeweils durch eine spezifische Tätigkeit begleitet, die „mit irgendeiner Technik“ einhergeht,³⁰⁴ wodurch das Konzept Eingang in die Kultur- und Medientheorie gefunden hat.³⁰⁵

In der Einleitung unternimmt Flusser eine allgemeine Begriffsbestimmung der Geste, bei der er von einer quasi negativen Bestimmung ausgeht, die als Geste potenziell jede Bewegung eines „Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs“ auffasst, „für die es keine zufrieden stellende kausale Erklärung gibt“.³⁰⁶ An dem Partizip ‚zufrieden stellende‘ wird einerseits von Flusser das Problem umgangen, jede Körperbewegung als Geste zu deklarieren; ausgeschlossen sind also instinktive Bewegungen und jegliche körperliche Reizreaktionen. Andererseits wird in dieser Formulierung ein für die Geste konstitutives Element impliziert, das Flusser sonst an anderer Stelle als „Bewegung, durch die sich eine Freiheit ausdrückt“³⁰⁷, auf den Punkt bringt.

Daran lässt sich Flussers kritische Distanzierung von Husserls Phänomenologie ablesen, indem er sich Andreas Ziemann folgend durch die Einschaltung des Freiheitsbegriffs ein „offenes Beschreibungsmerkmal“ vorbehält:

„Freiheit« in der Geste ist also mindestens dreifach zu denken: einerseits anthropologisch als Körper-/Organentlastung, andererseits als Option bzw. Möglicherweiterung und schließlich ethisch als bewusste

³⁰⁴ Ebd., 236.

³⁰⁵ Zum Beispiel: Andreas Ziemann: „Phänomenologie des Mediengebrauchs“. In: ders.: *Medienkultur und Gesellschaftskultur. Soziologische Analysen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, 115-157 so wie ders.: „Flussers Phänomenologie der Geste: zwischen Kommunikologie und Medienkultur“. In: *Technobilder und Kommunikologie. Die Medientheorie Vilém Flussers*. Hg. v. Oliver Fahle u.a. Berlin: Parerga 2009, 121-138

³⁰⁶ Flusser: *Gesten*, 8.

³⁰⁷ Ebd., 221.

Wahlentscheidung, als gewollter Entwurf mit
Selbstverantwortungskonsequenz“.³⁰⁸

Dadurch erspart Flusser sich somit den Rückgriff auf den für die Phänomenologie Husserls sonst signifikanten Begriff der Intentionalität, wenn nicht gar anfechtet.³⁰⁹ Der Geste geht nicht explizit ein handelndes Ich voraus, auf welches sie zurückgeführt werden kann; an ihr erweist sich jegliche Trennung von Signifikant und Signifikat bzw. von Zeichen und Bedeutung als untauglich. Indem Flusser zeigt, dass sich sowohl das Sprechen als auch das Schreiben als Gesten interpretieren lassen, folgt daraus, dass sie nicht nur über eine Ausdrucks-, sondern auch über eine Darstellungsdimension verfügen. Als Ausdruck ohne Ursache und damit als ein freier Ausdruck wie auch als Darstellungspraxis ohne Vorlage vorausgehen die Geste sowohl das Sprechen wie auch das Schreiben. Nur weil „das Schreiben nicht in unserem genetischen Programm enthalten ist [...], handelt es sich [...] um eine Geste.“³¹⁰ Ähnliches gilt für das Sprechen, worüber Flusser folgende Frage stellt, ob

„die Geste des Sprechens vom Körper her, vom Geist her, von der Biologie her, von der Geschichte her, von der Phonetik her, von der Semantik her, vom Sprechen her, vom Gesprochenen her, [...] das Wort vom Sprechen her, [...] das Sprechen vom Wort her zu fassen [sei].“³¹¹

Diese quasi rhetorische Frageform dient dazu, die in seiner Bestimmung der Geste angedeutete Negation jeglicher Kausalität zu steigern, denn die Geste hebt die Möglichkeit jeglicher Antwort auf diese Frage auf, die sie sonst zu einem kausal erklärbaren und damit zu interpretierenden Akt ausweisen würde. Dies hat zur Folge, dass durch die Verunmöglichung all dieser Fragen die Geste des Sprechens und des Schreibens in eine unregelte Ökonomie eintreten, in der das differentielle Verständnis der Sprache eine Steigerung und die Sprache somit eine weitere Radikalisierung erfährt.

³⁰⁸ Ziemann: „Flussers Phänomenologie der Geste“, 128.

³⁰⁹ Vgl. ebd. Vgl. auch Lambert Wiesing: „Edmund Husserl in der Medienphilosophie“. In: *Philosophie in der Medientheorie von Adorno bis Zizek*, 145-157, hier 148, wo der Autor die Auffassung vertritt, dass „Flusser den Begriff der Geste ziemlich genau für das [verwendet], was Husserl einen intentionalen Akt nennt“. Genau auf das, was Wiesing in seinem Aufsatz ausblendet, nämlich Flussers Freiheitsbegriff, wird an dieser Stelle die Aufmerksamkeit gelenkt und dabei von der zitierten Stelle gewisse Distanz genommen.

³¹⁰ Flusser: *Gesten*, 40.

³¹¹ Ebd., 52.

1.1.4. Zwischenbilanz: Geste und *différance*

Die hier vorgenommenen Überlegungen zu *Die Stimme und das Phänomen* und *Grammatologie* zeigen, dass sich Derridas Interesse am Begriff der Geste in den beiden Arbeiten in differenten Kontexten und auf divergente Art und Weise entfaltet. Wie gezeigt wurde, sind für die Auseinandersetzung mit dem Eigensinn des Wortes Geste im Derrida'schen Denken unterschiedliche Anhaltspunkte zu finden, die auch mit jeweils unterschiedlichen Blickrichtungen Derridas einhergehen. Unsere Analyse von Derridas Husserl- und Leroi-Gourhan-Lektüre hat sich auf jene Stellen konzentriert, die Indizien dafür liefern, dass es dem frühen Derrida beim Wort Geste um eine umfassendere Operation geht, der in gewisser Hinsicht schon die Bildproblematik eingeschrieben ist.

Bernard Stiegler hat sich systematisch damit befasst, wie sich in Derridas grammatologischer Auseinandersetzung mit Leroi-Gourhan – motiviert durch ein dekonstruktives Denken der Technik – die Bedeutung der Exteriorisierung selbst geändert hat:

„Wenn die Grammatologie die Graphie denkt, [...] dann macht sie dies, indem sie einen Begriff von *Différance* erarbeitet, der sich auf die Paläo-Anthropologie von Leroi-Gourhan bezieht.“³¹²

Seine Einschätzung ist, dass sich das Denken der Schrift in der *Grammatologie* als eine Art paläonymisches Interesse an der *différance* entpuppt: „was sich durch »différance« bezeichnen lässt [...] [kündigt] eine mediale Form an“.³¹³

Daraus ergibt sich die nicht mehr begründbare Frage, wie denn nun diese Exteriorisierung zu denken sei bzw. wie sie noch als Stichwort thematisierbar bleibt. Dies beantwortet Stiegler mit folgender Annahme: „Leroi-Gourhan kann also eigentlich nicht im strengen Sinne des Wortes von ›Exteriorisierung‹ sprechen, weil doch das, was sich exteriorisiert [...] durch diese Exteriorisierung

³¹² Bernard Stiegler: „Wer? Was? Die Erfindung der Menschen“. In: ders.: *Technik und Zeit*. Bd. 1: *Das Fehlen des Epimetheus*, 181–238, hier 184. Zit. n. Hildbrandt: „Bild, Geste und Hand“.

³¹³ Jacques Derrida: „Die *différance*“. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, 76–113, hier 84.

allererst konstituiert wird.“³¹⁴ An dieser Stelle deutet Stiegler auf eine gewisse Grenze in der „Ökonomie des Diskurses“³¹⁵ über die Exteriorisierung, die uns in die Nähe unseres ersten Bezugstextes bringt: „Folglich existiert nicht nur die Phantasie des Wortes, die nicht das phantasierte Wort ist, nicht, sondern auch der Inhalt (das Noema) dieser Phantasie existiert noch weniger als der Akt.“³¹⁶ Wenn wir davon ausgehen, das Bild – im Sinne Leroi-Gourhans Exteriorisierung – wäre mit dem Wort – im Derrida’schen Sinne – in einem differentiellen Spiel austauschbar, dann bleibt die Geste als jener „Übergang zum Akt“, ³¹⁷ dem jeder Exteriorisierungsmoment schon eingeschrieben ist.

³¹⁴ Stiegler: „Wer? Was?“, 129.

³¹⁵ Derrida: „Die différance“, 84.

³¹⁶ Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 66.

³¹⁷ Bernard Stiegler: *Zum Akt*. Übers. v. Elisa Barth. Zürich u.a.: Diaphanes 2007, 20, wo der Übergang zum Akt sinu Stiegler folgende interessante Momente ausweist: „[e]r bezeichnet [...] ein Scheitern“, während er „eine Beziehung zu den Grenzen [unterhielte]“.

1.2. Ereignis(se) jenseits des Bildes: Zur unmöglichen Möglichkeit der Ekphrasis

Relativ zeitnah zu seiner phänomenologiekritisch motivierten Beschäftigung mit der Sprachproblematik im Rahmen der Husserl-Lektüre sowie mit der Schriftproblematik in der *Grammatologie* entwickelt Derrida ein spezifisches Interesse an der Malerei. Im Kontext seiner *Wahrheit in der Malerei* fasst er die Andersheit von philosophischem Diskurs und Malerei ins Auge, um sich anschließend vierfach „d[er] spezifische[n] Medialität von Bildern“ zu widmen.³¹⁸ Auch wenn seine Überlegungen zur Malerei im Weiteren sehr interessante Anstöße zur Ausarbeitung einer *Philosophie der Malerei* so wie womöglich zu einer Bildtheorie gegeben haben,³¹⁹ so ist ihr ursprüngliches Anliegen – so die Feststellung – das im diskursiven Umgang mit der Malerei sich unbezweifelbar ergebende Faktum, dass „das Bild ein *anderes* Wissen als die Sprache bereit hält“, ³²⁰ so dass folgende Spannung erzeugt werde:

„Man macht aus der Kunst im Allgemeinen einen Gegenstand, an dem man angeblich einen inneren Sinn, das Invariante, und eine Vielheit äußerer Variationen unterscheidet, durch die hindurch, gleichsam wie durch Schleier, man den wahren, vollen, ursprünglichen Sinn zu sehen oder wiederherzustellen versuchte: [...] Oder vielmehr, was eine analoge Geste ist, indem man sich fragt, was 'Kunst' besagen will (veut dire), unterwirft man das Kennzeichen 'Kunst' einem äußerst bestimmten, geschichtlich überkommenen Interpretationssystem: Es beruht in seiner rückhaltlosen Tautologie darauf, das Besagen-Wollen eines jeden Kunst genannten Werks zu hinterfragen, selbst wenn seine Form nicht die des Besagens ist.“³²¹

Derrida thematisiert zunächst einmal ein grundsätzliches Reibungsverhältnis zwischen Philosophie und Malerei: die Annäherungen der Philosophie bzw. der Sprache an die Malerei sind stets bestimmt durch den Anspruch seitens der Philosophie, die Kunst mittels Interpretation handhabbar zu machen und zu vergegenständlichen. Dabei attestiert er in kritischem Ton der Philosophie einen gewissen Impetus zur Besitzergreifung, wenn er sagt, dass die

³¹⁸ Busch: „Jacques Derrida“, 127.

³¹⁹ Anna Krewani: *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida* [Diss.]. Bochum 2003.

Elektronische Ressource: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/KrewaniAnnaMaria/diss.pdf> (letzter Zugriff: 15.07.2015)

³²⁰ Busch: „Jacques Derrida“, hier 127

³²¹ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, 38.

Philosophie die Malerei „den diskursiven Künsten, der Stimme und dem *logos* unter[wirft]“, ³²² und so nahelegt, es gehe bei der Annäherung der Philosophie an die Malerei lediglich um sinnorientierte Übersetzungen von der Philosophie zur Malerei. ³²³ Das mögliche Spannungsverhältnis zwischen Philosophie und Malerei sieht laut Derrida so aus, dass Visuelles und Diskursives nicht nur nicht deckungsgleich sind, sondern dass zwischen dem philosophischen Diskurs über Malerei und der Malerei selbst immer ein – nicht zu überbrückender – Spalt klaffen wird: Was sich sehen lässt, kann noch lange nicht gesagt werden, und umgekehrt kann auch Diskursivität nicht bruch- und restlos in Visualität überführt werden.

Unsere weiteren Überlegungen setzen an diesem Punkt an: An der skizzierten Stelle beim frühen Derrida, wo er sich mit der im Grunde aporetischen Struktur befasst, dass eine Philosophie der Malerei – wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein kann – ein visuelles Phänomen prinzipiell diskursiv fasst. Dazu ist anzumerken: Es ist im Hinblick auf diese Frage nicht nur so, dass Derrida sich vor jeglichem (Selbst-)Vorwurf hütet, er stehe im Widerspruch mit sich selbst, wenn er sein eigenes Unternehmen als ein Schreiben „viermal um die Malerei herum“, ³²⁴ also als ein *Um-Schreiben*, skizziert. Vielmehr versteht die vorliegende Arbeit diesen Moment in Derridas Denken als eine genuin medienphilosophische Aussage, ³²⁵ die eine insofern medientheoretisch relevante Wendung zeitigt, als In jeglichem Umgang mit dem Anderen der Bezug zum Gegenstand und somit die Reflexion auf seine mediale Bedingtheit

³²² Derrida: *Wahrheit in der Malerei*, 39.

³²³ Jacques Derrida: *De la vérité en peinture*, Paris : Flammarion 1978, hier 4. Derrida verleiht diesem Umstand u. a. in dem ursprünglich für *Die Wahrheit in der Malerei* vorgesehenen Titel „Du droit à la peinture“ Ausdruck. So heißt es in dem französischen Vorwort, das der Passagen Verlag für die deutsche Ausgabe nicht übersetzen ließ: „Du droit à la peinture, voilà le titre ambitieux auquel j'aurais voulu accorder ce livre“. Dieses Recht, so implizieren die Bemerkungen Derridas, ist kein diskursives, oder, schwächer gesagt, keines, das in Diskursivität aufgeht.

³²⁴ Derrida: *Wahrheit in der Malerei*, 24.

³²⁵ Zum Diskussionsfeld von Jacques Derrida und die Medientheorie vgl. Alexander roesler: „Jacques Derrida und die Medientheorie“. In: *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek*. Hg. v. dems. u.a. München: Fink 2008, sowie allgemein zum Thema Philosophie und Medientheorie Alice Lagaay u.a. (Hgg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt u.a.: Campus 2004.

selbst virulent ist. Daher stellt sich die Frage: Inwieweit ließe sich ein visuelles Phänomen in Sprache fassen und zugleich seiner Eigentümlichkeit gerecht werden?

Zu dieser Frage bietet sich ein Blick auf einen späteren Text von Derrida mit dem Titel „Denken nicht zu sehen“. Es handelt sich um einen eher unbekannten Vortrag, der 2004 auf Französisch gehalten und erstmals publiziert worden war.³²⁶ An diesem Text lässt sich nachvollziehen, wie bei Derrida die oben angedeutete mediale Differenz ausgehandelt wird. Unser Fokus richtet sich auf diesen Text nicht nur, weil darin „viele Motive aufgerufen [werden], die anderswo ausführlicher entwickelt wurden“,³²⁷ sondern weil gerade in diesem noch zu entdeckenden ‚Impromptu‘ – wie Derrida seine eigene Intervention nennt – die zur Diskussion gestellten Motive in Hinblick auf unseren Diskussionszusammenhang eine medientheoretisch relevante Verdichtung erfahren. Anders gesagt: Die Problematik der Ekphrasis – als Problematik der Andersheit – erfährt in Derridas Intervention eine besondere Steigerung.

1.2.1. Denken, Sehen und das Ereignis

Während der frühe Derrida in seiner Arbeit *Wahrheit in der Malerei* von einer konstitutiven Andersheit von Sprache und Bild ausgeht und somit Anhaltspunkte einer medientheoretisch virulenten Wendung (in) der Ekphrasis bietet – um auf vierfache Weise die spezifische Medialität der Bilder zu

³²⁶ Derrida: „Denken, nicht zu sehen“; es handelt sich um einen ursprünglich aus 24 Seiten bestehenden, unter dem Titel „Penser à ne pas voir“ veröffentlichten Text, der im ersten Heft der *Zeitschrift der Stiftung für Zeichnung (Fondazione Europea del Disegno)* erschienen ist, welche der Maler Valerio Adami gegründet hatte. Dabei geht der Text auf eine von Jacques Derrida improvisierte Intervention bei der Eröffnungssitzung der eben genannten Stiftung zurück; im selben Heft figuriert ein anderer kürzerer Text von ihm unter dem Titel „Le dessin par quatre chemins“ als Ouverture. Relevant für unseren Diskussionszusammenhang ist die editorische Detailinformation, dass Derridas Text im zweiten Teil erscheint; dieser trägt den Titel Ekphrasis, der auch der Titel der von Valerio Adami initiierten Vorlesungsreihe überhaupt ist. Derrida hat den Vortrag im Sommer 2002 auf Valerio Adamis Einladung zum Gründungssymposium der *Fondazione Europea del Disegno* in Meina (Lago Maggiore) zum Thema „Vedere e pensare“ gehalten. Die von Derrida autorisierte Textfassung des Vortrags ist ins Jahrbuch der Stiftung einbezogen und erst 2011 in der brillanten Übersetzung ins Deutsche von Emmanuel Alloa unter dem Titel „Denken, nicht zu sehen“ dem deutschen Publikum zugänglich gemacht worden.

³²⁷ Alloa: „Der Aufstand der Bilder“, hier 31.

thematisieren –, kommt er in seinem Spätdenken wieder zurück auf die Thematik der Differenz zwischen bildlicher und sprachlicher Darstellung – diesmal im Zuge einer Intervention, in deren ersten Zeilen er schon die Frage nach der Beziehung zwischen Sprache und Zeichnung aufwirft: „[I]n welcher Sprache [zeichnet] wohl man?“³²⁸ lautet die Einstiegsfrage,³²⁹ die Derrida interessanterweise als „Sprachfrage“³³⁰ definiert. Derrida fragt somit, inwieweit eine Sprache definierbar ist, in der gezeichnet wird. Dies führt in den eigentlichen Themenkomplex hinein, und dieser wird umschrieben durch die auch für die Arbeit relevante „Frage, was den Linienzug mit der Sprache verbindet [...]“.³³¹ In Derrida’scher Manier soll diese Frage allerdings „zunächst unbeantwortet“ bleiben,³³² zugunsten einer engführenden Fragestellung, der nachgegangen werden soll: „Welche Autorität kommt letztlich dem Linienzug, welche der Sprache zu?“.³³³

Zur Beantwortung dieses relativ klar umrissenen Anliegens zieht Derrida seine Überlegungen zur Problematik des Anderen heran, die er im vorliegenden Vortrag im Rückgriff auf die Frage nach der Verbindung zwischen Zeichnung und Sprache in medientheoretisch relevante, wenn nicht gar genuin medientheoretische wandelt. Methodisch lässt sich Derrida schon zu Beginn seines Vortrags auf eine Abstraktion ein, die die Intervention durchzieht:

³²⁸ Derrida: „Denken nicht zu sehen“, 323. Hervorhebung FP. An dieser Stelle ist auf die Entscheidung des Übersetzers hinzuweisen, die französische Präposition „en“ als „in“ (statt „auf“) zu übersetzen. In der Präposition „in“ liegt – wie eben angedeutet – das Drehmoment der Frage, mit dem Derrida einen Sprachraum vorstellbar macht, in dem sich die Zeichnung, der Linienzug bewegt. Das französische Original bringt die räumliche Dimension der Sprache noch stärker zum Ausdruck.

³²⁹ Vgl. Derrida: *Wahrheit in der Malerei*, 17.

³³⁰ Derrida: „Denken, nicht zu sehen“, 323. An dieser Stelle sei auf ein von Paul Cézanne stammendes Zitat in der Einleitung von *Wahrheit in der Malerei* hingewiesen. Derrida zitiert zum Auftakt seiner Essay-Sammlung folgenden Satz des Malers: „Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei und werde sie Ihnen sagen“, und untersucht diesen gerade auf seine Eigentümlichkeit hin, dass es nämlich um einen Maler geht, der die Wahrheit in der Malerei sagen will. Derrida selbst äußert sich dazu folgendermaßen: „Eine befremdliche Aussage. Derjenige, der spricht, ist ein Maler. Er spricht, er schreibt vielmehr, es ist ein Brief und dieses 'bon mot' schreibt sich leichter, als dass es sich spricht. Er schreibt in einer Sprache, die nichts zeigt.“

³³¹ Ebd.

³³² Zur Denkfigur der Überraschung vgl. z.B. Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit*, 1.

³³³ Derrida: „Denken, nicht zu sehen“, 323.

Sprache und Zeichnung werden auf Denken und Sehen abstrahiert, sowie durch die schon im Titel – „Denken nicht zu sehen“ – durch das Negationswort implizite Distanz zwischen beiden eingeführt.³³⁴ Durch diesen Abstraktions- und Engführungsgestus wird ein Begriff von Evidenz nahegelegt, der das mögliche Spektrum zwischen Sehen und Denken umschreibt. Evidenz ist auf das rhetorische Konzept der *evidentia* zurückzuführen, das – wie schon in der Einleitung angesprochen – für die rhetorische Konzeption von Ekphrasis konstitutiv ist. Evident ist demnach jenes Sprechen, das „seinen Gegenstand auf der Szene der Rede selbst wirksam werden lässt“.³³⁵ Es wird also bei diesem Konzept von einem starken Begriff des Bezugs ausgegangen: Sprache bezieht sich auf einen konkreten Gegenstand. Dennoch bleibt Evidenz insofern nicht „auf sprachliche Zusammenhänge beschränkt“, als sie visuelle und mediale Aspekte und Faktoren einbezieht und somit die „Problematisierung ihrer Bezüge aufeinander“ im Sinne eines Verweiszusammenhangs impliziert.³³⁶ Der Evidenz und dementsprechend der Ekphrasis ist also eine „Problematisierung der Darstellung und ihrer Mittel“ schon eingeschrieben.³³⁷ Dabei wird genau dieses Evidenzkonzept in seinen jeweiligen Ausprägungen befragbar. Durch die eintretende Distanz erfährt der Evidenz-Begriff selbst dahingehend eine dekonstruktive Wendung, als im schmalen Spielraum zwischen Denken und Sehen Derridas Ereigniskonzept interpoliert wird. Im Folgenden wird versucht, diese Annahme nachzuvollziehen, indem ihre Komponenten – Sehen, Denken und Ereignis – sowie ihre jeweils (un-)möglichen Verhältnisse rekonstruiert werden.

³³⁴ Zum Abstraktionsgedanken generell siehe Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Wer denkt abstrakt?“. In: ders.: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 2. Frankfurt aM: Suhrkamp 1970, 575-281; interessante – im kunsttheoretischen Kontext formulierte, allerdings darüber hinausgehende – Überlegungen zum Abstraktionsbegriff sind auch hier zu finden: John Rajchman: „Abstraktion – Was ist abstrakt?“. In: *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*. Hg. v. Friedrich Meschede. Köln: König 2005, 91-108.

³³⁵ Sibylle Peters u.a.: „Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz“. In: »Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Hg. v. ders. u.a. Bielefeld: Transcript 2006, 9-21, hier 13.

³³⁶ Ebd., 10.

³³⁷ Ebd., 13. Zur Beziehung zwischen Evidenz und Darstellung vgl. Rodolphe Gasché: „Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant“. In: *Was heißt »Darstellen«?*. Hg. v. Hart Nibbrig u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1994, 152-174.

Sehen und Ereignis: Einen abstrakten Bildbegriff bei Derrida ausfindig zu machen, ist im Grunde genauso unmöglich wie irrelevant, da es bei ihm vielmehr darum geht, singulären Momenten des Sehens Rechnung zu tragen.³³⁸ Sehen wird traditionell als ein genuiner Modus der Bezugnahme auf einen Gegenstand verstanden, die sich erst durch die Operation des Blicks in diesem Sinne konstituiert, dass das Sehen „sich auf das Gegenwärtige bezieht, auf das, was vor einem steht“ und es den Blick dadurch „zu dem Gegenstand [...] in eine Beziehung [setzt]“.³³⁹ Diese Konstitution wird im Zuge von Derridas Vortrag dadurch dekonstruiert, dass er um sein Motiv der Zeichnung herum unterschiedliche Momente des Sehens thematisiert, die sich folgendermassen rekonstruieren lassen: Einerseits werden jene Momente des Sehens skizziert, die eben für die Bildgenese und Bildwirkung konstitutiv sind, d. h. die für die Sichtbarkeit der Zeichnung konstitutive Irreduzibilität; diese besteht „in einem *Zeigen des Unsichtbaren*“ und in der intrinsischen Blindheit des Zeichners, der „in dem Augenblick, in dem sich die Spur erfindet, und in der Bewegung, in der die Zeichnung sich erfindet, in diesem Augenblick [...] gewissermaßen blind [ist]“.³⁴⁰ Andererseits besteht auf der Seite der Bildbetrachtung die Macht der Bilder und somit auch ihr Steigerungsmoment darin, nicht nur etwas zu sehen zu geben oder den Blicken zu verweigern,³⁴¹ sondern auch durch Augenkontakt den Adressaten zu berühren; es ist nämlich „[bei] der Transplantation der Sinne [...] die jeglichen Haptozentrismus übersteigt, „das Auge[,] [was] mittels des Lichts mit dem, was es sieht, in Kontakt steht und es berührt“.³⁴² Es geht also um eine Bezugnahme „auf Distanz“ bzw. auf eine Distanznahme,³⁴³ die durch eben „einen Spalt, ein Intervall, eine Verräumlichung“ bedingt sind, „die sowohl das Berühren-Berührtsein als auch das Sehend-Sichtbarsein ermöglichen“.³⁴⁴

³³⁸ Im vorliegenden Projekt wird dementsprechend von einem abstrakten Bildbegriff abgesehen. Vgl. auch Busch: „Jacques Derrida“, 127.

³³⁹ Derrida: „Denken nicht zu sehen“, hier 337.

³⁴⁰ Ebd., 338. Hervorhebung JD.

³⁴¹ Vgl. Michael Wetzl (Hg.): *Der Entzug der Bilder - Visuelle Realitäten*. München: Fink 1994.

³⁴² Derrida: „Denken nicht zu sehen“, 340.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd., 341.

Derrida beschreibt also zunächst eine Verlagerung vom Bildlichen hin zu seinen avisuellen Bedingungen, die auf Seiten der Bildgenese als Überschreitung des Visuellen – auf Seiten der Bildbetrachtung als Transgression des Sehens – spezifiziert werden. Während diese Motive an diversen Stellen in Derridas Werk auftauchen und jeweils auf unterschiedliche Bildbegriffe Bezug nehmen, werden sie im betreffenden Vortrag angesichts seines Konzepts der Erfahrung weiter verdichtet. In diesem Fall handelt es sich nicht mehr um einzelne Bildbegriffe, sondern um die medialen Bedingungen der Erfahrung des Sehens selbst; dementsprechend um eine Art von Gratwanderung zwischen jener Erfahrung des Sehens, die „mit Unsichtbarkeit zu tun hat, mit einer Form von Sichtbarkeit, die innerhalb der Objektivität oder der Subjektivität niemals auf dem Spiel steht“, und jener, „die es also (wie man oft meint) mit dem zu tun hat, was dort vor mich hingestellt ist“, ³⁴⁵ und die der Vereinnahmung durch Präsenz im traditionellen Sinne unterliegt. Während im ersten Vorgang die medialen Bedingungen verhandelt werden, die die Möglichkeit des Ereignisses des Sehens als „Ankunft des Anderen“ in Anbetracht dessen aufrecht erhalten, dass sich möglicherweise dann etwas ereignet, „w[e]nn man es gerade nicht kommen [sieht]“, ³⁴⁶ geht es im zweiten Fall um eine emphatische Ausschaltung des Ereignisses.

Denken und Ereignis: Ähnlich verhält es sich beim Ereignis des Denkens, das im Zuge von Derridas Intervention als Abstraktion der Sprache fungiert. Hinsichtlich des Sehens findet jedoch eine Bezugnahme auf einen der eigenen Subjektivität, die dann ausgespielt wird, entgegnetretenden Gegenstand statt, wogegen beim Denken ein Modus des Bezugs auf dasjenige ausgedrückt wird, das jegliche Begrifflichkeit, jegliches Verstehen oder Bezeichnen übersteigt: „Das Denken lässt sich weder auf Vernunft noch auf Erkenntnis und Bewusstsein reduzieren; es gibt unbewusstes Denken ebenso wie irrationales und es gibt Denken ohne Erkenntnis: Kant unterscheidet streng zwischen der

³⁴⁵ Ebd. 337. Vgl. auch Gisela Felber: „Blindheit als Epideixis der Medialität“. In: *Kunst und Medialität*. Hg. v. ders. u.a. Stuttgart: 2004, 37–62.

³⁴⁶ Ebd. 327.

Ordnung der Denkbarekeit und der Ordnung der Erkennbarkeit. Ich kann viele Dinge *denken*, die ich nicht erkennen kann".³⁴⁷ Diese Alterität ist der angedeuteten Irreduzibilität wie der variablen Bedeutung des Begriffs selbst eingeschrieben, die „von einer Sprache zur andern [...] eine andere semantische Reichweite“ in dem Maße aufweist, dass sie zu einer „blinde[n] Zone unseres Vokabulars“ wird.³⁴⁸

Die Möglichkeit des Ereignisses des Denkens wird durch seine intrinsisch appellative Funktion in dem Maße konstituiert, dass das Denken „in einer Bewegung [denkbar ist], durch die es gerade aufruft zu kommen; wir werden durch das Denken aufgerufen, selbst wenn wir nicht wissen, woher dieser Ruf kommt und worin dieser Ruf besteht; das Denken ruft".³⁴⁹ An dieser Stelle drängt sich – auch wenn Derrida nicht explizit darauf eingeht – der Rekurs auf Heinrich von Kleists Essay „Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ auf, in dem in einer Fortführung der Auseinandersetzung des Autors mit Kant das Denken in eine dynamische Beziehung zur Sprache gesetzt wird.³⁵⁰ Das Denken ist schon bei Kleist in dieser Bewegung denkbar, solange „eine dunkle Vorstellung [...], die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Beziehung steht [...]",³⁵¹ zu einem „Reden“ wird, das „[d]ie Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen [...] neben einander fort[führt]“, und somit sich als „ein wahrhaftes lautes Denken“ entpuppt.³⁵² Und obwohl bei Kleist und Derrida von unterschiedlichen Zeichen- und Sprachkonzeptionen ausgegangen wird, deren Rekonstruktion den Rahmen des vorliegenden

³⁴⁷ Ebd., 331.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd., 332.

³⁵⁰ Vgl. Immanuel Kant: „Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte“. In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik, Pädagogik*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WiBu 1983, 85-102, hier 86f., wo Kant in seinen anthropologischen Überlegungen das Gehen und das Sprechen parallelisiert und im Denken als jene kulturelle Errungenschaften verschränkt, die den Menschen – sozusagen nach der Vertreibung aus dem Paradies – auszeichnen: „Der erste Mensch konnte also stehen und gehen; er konnte sprechen [...] ja reden, d. i. nach zusammenhängenden Begriffen sprechen, mithin denken.“

³⁵¹ Heinrich von Kleist: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: ders.: *Heinrich von Kleist. Werke in einem Band*. München: Hanser 1990, 810-814, hier 810.

³⁵² Derrida: „Denken, nicht zu sehen“, 322.

Projekts jedoch übersteigen würde, liegt der Analogieschluss zwischen Denken und Sprache auf der Hand.

Erfahrung und Ereignis: An dieser Stelle ist eine weitere – für unseren Begriff der Ekphrasis interessante – Frage nach einer anderen Engführung bedeutsam: Jener zwischen Sehen und Denken. Derrida bezeichnet die Frage nach dem Sehen und Denken, deren vermeintliche Engführung schon zu Beginn des Vortrags in seiner schriftlichen Version durch graphische Eingriffe emphatisch vorweggenommen wird, als „eine Frage nach dem Ereignis, nach der Erfahrung des Ereignisses“.³⁵³ Ihre Besprechung bleibt im Zuge des Vortrags weitgehend kontrapunktisch, bis auf Derridas Rekurs auf das altgriechische Verb *noein*, „das gemeinhin mit ‘denken’, *noesis*, übersetzt wird“ und zugleich „etwas mit der Sicht, mit dem Sehen zu tun [...] [hat,] mit einem ursprünglichen Sehen in der freien Öffnung der Verräumlichung“.³⁵⁴

Bevor es zu einer Erfahrung des Denkens oder des Sehens jeweils im Sinne von Erfahrung des Ereignisses kommt, ist für Derrida „die Spur [...] die Erfahrung schlechthin“; diese tritt „überall dort“ auf, „wo jede lebendige Gegenwart nur dadurch zur Gegenwart wird, dass sie auf den Anderen oder auf ein Anderes verweist, als Spur von Anderem, als Verweis-auf“,³⁵⁵ und die mit einer Erfahrung der „Nicht-Aneignungsfähigkeit des Anderen“ einhergeht, die „im Durchqueren, in der buchstäblichen Er-Fahrung, d. h. im Hindurchgehen auf die Ankunft des Anderen hin, auf diese Ankunft hin, durch sie hindurch oder von ihr, von ihrer unvorhersehbaren Andersheit her besteht“.³⁵⁶ Im Endeffekt handelt es sich also um eine „Erfahrung des Zugs, der differentiellen Spur“ des Anderen, die sich als „Erfahrung von dem, was Grenzen [...] einzieht[,]“

³⁵³ Ebd., 328.

³⁵⁴ Ebd., 332.

³⁵⁵ Ebd., 335.

³⁵⁶ Ebd., 336. Das Motiv des Zugänglich-Werdens des Anderen durch eine Bewegung der Exteriorisierung wird erneut virulent – diesmal für den Erfahrungsbegriff, der im französischen Original *expérience* heißt.

entpuppt, ohne dass allerdings „die Grenze [...] als Grenze und Grenzziehung [...] sichtbar ist“.³⁵⁷

Es zeichnet sich die Frage ab, was geschieht, wenn die Erfahrung des Denkens und die (Unmöglichkeit der) Erfahrung des Sehens in ihrer jeweiligen Medialität aufeinandertreffen. Wie kann es dazu kommen, dass die (Unmöglichkeit der) Erfahrung des Sehens erfahren bzw. gedacht und somit gesprochen wird, ohne dass ihre Ereignishaftigkeit neutralisiert wird – wenn „Erfahrung darin besteht, dass man die Nichtaneignungsfähigkeit des Anders erfahren“?³⁵⁸ Diese Fragen führen uns zur Problematik der Ekphrasis als „eine unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen“.³⁵⁹ Sie wird nun in ihrem medialen Charakter zu diskutieren sein. Wie kann eine Ekphrasis noch als Ekphrasis operieren, wenn sie nicht mehr auf die evidente Wiedergabe eines konkreten visuellen Gegenstands hinausläuft, sondern sich vielmehr von einem Denken des Ereignisses bzw. vom Sehen als Erfahrung des Ereignisses leiten lässt und somit von vornherein jene „Grenze des rhetorisch Kontrollierbaren“ markiert,³⁶⁰ an der die Darstellung selbst in ihrer Bedingtheit in Erscheinung tritt?

1.2.2 Ekphrasis als „eine unmögliche Möglichkeit, über das Ereignis zu sprechen“

Um auf verschiedene Möglichkeiten der Reaktion auf den am Ende des vorigen Abschnitts angespielten Fragekomplex einzugehen, werden in diesem Abschnitt jene Momente in Derridas Ereignis-Problematik aufgegriffen, die sich hauptsächlich in seinen beiden Essays *Die unbedingte Universität* und *Eine*

³⁵⁷ Ebd., 342

³⁵⁸ Ebd., 336.

³⁵⁹ Der Text geht auf ein für Derrida organisiertes Seminar zurück, das aus Anlass seines Besuches abgehalten wurde und in dem auch von anderen über Derrida referiert wurde. Während sich also die beiden anderen Vorträge des Seminars – gehalten von Gad Soussana und Alexis Nouss, im französischen Original schon abgedruckt – in dekonstruktiver Manier Texten von Rilke und Celan nähern, beschränkt sich der in der deutschen Version allein abgedruckte Text Derridas auf eine Befragung des Titels des Seminars: „Ist es möglich, vom Ereignis zu sprechen?“ Vgl. auch Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, wo Derrida auf die Problematik des Ereignisses im Rahmen seiner Kritik der Sprechakttheorie eingeht. Das Nachdenken über das Ereignis und dessen schwer zu denkende Einmaligkeit gehören schon immer zu den Grundanliegen von Derrida, vgl. Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, 69ff..

³⁶⁰ Peters: „Intellektuelle Anschauung“, 13.

gewisse unmögliche Möglichkeit, über das Ereignis zu sprechen abzeichnen. Der zweite Essay, der auf einen Vortrag Derridas zurückgeht, wird mit der Frage eröffnet, ob es überhaupt möglich sei, vom Ereignis zu sprechen. Diese Frage bringe zum einen „wirklich eine philosophische Haltung“³⁶¹ zum Ausdruck und ihr wird im Rahmen der Arbeit eine medientheoretische Relevanz zugeschrieben. Zum anderen enthält sie eine Zusage, ein 'Ja' auf die Frage und vor der Frage, das „[s]elbst die negativsten, kritischsten, destruktivsten Sätze implizieren“.³⁶² Wenn also das Sprechen über das Ereignis unmöglicherweise möglich ist, dann geht dies mit einer Refiguration bzw. Konfiguration von Ekphrasis als Sprechen über das Ereignis des Sehens einher, dessen (Bedingung der) Möglichkeiten in Hinblick auf das Ereignis im Folgenden eruiert werden.

Dieter Mersch stellt in seinem Aufsatz „Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen“ Überlegungen zu den Bedingungen der Bildlichkeit an, die sich der Darstellung entziehen und sich „im Modus des Zeigens“ und der „Kraft solcher Evidentmachung“ erfassen lassen.³⁶³ Dabei geht er beharrlich von der medialen Eigenart des Bildes im Vergleich zu anderen Diskursen aus, die in der Rahmung als einem Dispositiv der Grenze besteht und somit eine Duplizität des Blicks in Form eines diskursiven ›als‹ zeitigt. Sein Beharren auf der Inkommensurabilität des Bildes begründet er durch folgende Überlegung:

„Vielmehr sperrt sich das Bild einer umfassenden diskursiven Analyse, wie gleichermaßen das Scheitern der ‚Ekphrasis‘ bekundet, das in unendlicher Bemühung des Begriffs die Kluft nur hinausschiebt und vergrößert, statt sie zu schließen. Gäbe es stattdessen eine diskursive Analyse, ließe das Bild sich restlos in Sprache verwandeln, wäre es nichts anderes als ein lesbarer Text und seine Betrachtung fortgesetzte Lektüre“.³⁶⁴

Zu diesem Fazit kommt Mersch jedoch nur, solange er seine Ausführungen zum Konnex von (Ent)Rahmung und Reflexion in einem philosophischen Kontext verortet, in welchem ihn das als Ekphrasis verstandene

³⁶¹ Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit*, 10.

³⁶² Ebd., 12, was einer Replik auf eine gewisse im Text häufig vorkommende Kritik an der Dekonstruktion gleichkommt.

³⁶³ Dieter Mersch: „Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen“. In: *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Hg. v. Gottfried Boehm u.a. München: Fink 2007, 55–69, hier 68.

³⁶⁴ Ebd., 59.

bildbeschreibende Verfahren rudimentär bzw. nur insofern interessiert, als er darin seine Überlegungen zur Inkommensurabilität des Bildes bestätigt sieht. Um das ekphrastische Verfahren zu umschreiben, bedient er sich allerdings einer Wortwahl, die – obwohl von ihm selbst gar nicht mitreflektiert – das Potenzial des Begriffs selbst umschreibt: Vom Sperren, Scheitern und der Kluft über den Diskursbegriff bis hin zum Grundsätzlicheren bzw. zum Bild und zur Sprache. Daran lässt sich ein Verständnis der Ekphrasis als reine Performanz ablesen, die sich zur Aufgabe stellen sollte, die Differenz von Bild und Sprache aufzuheben; gerade durch diese Funktion könnte nach Mersch von einer gelungenen oder misslungenen Ekphrasis die Rede sein.

Schon im Titel von Derridas Essay *Über eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* sind allerdings genügend Anhaltspunkte für eine Dekonstruktion des Ekphrasis-Verständnisses zu finden, das sonst den Umgang mit dem Begriff weitgehend durchzieht; im Verb „sprechen“, im Adjektiv „möglich“ sowie im „zu“ des Infinitivs – im Modus einer Bemerkung – wird die positive Einstellung zur Möglichkeit des Sprechens über das Ereignis formuliert, die auf die eingangs zitierte Frage folgt. Unsere im Folgenden noch zu untersuchende Hypothese besteht im Unterschied zu Mersch gerade darin, dass Ekphrasis sich durch einen bestimmten Modus des Sprechens vom Ereignis konstituiert und somit permanent von der Möglichkeit des Scheiterns begleitet bzw. evtl. auch noch bedroht wird.

In seinem Text *Die unbedingte Universität* formuliert Derrida sein Denken des Ereignisses in Abgrenzung von der Sprechakttheorie, die von der rigorosen Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Aussagen ausgeht. Dazu definiert er ein Denken des „möglichen Un-Möglichen“ als einen Widerspruch, der „sich nicht dialektisch auflösen lässt“, so dass er als solcher bestehen bleiben muss und folglich die Logik des Diskurses permanent angreift.³⁶⁵ Im Sinne Derridas ist das Ereignis der Ort, an dem die Sprechakttheorie „scheitert und scheitern muss“, solange das Ereignis „sich um

³⁶⁵ Derrida: *Von einer gewissen unmöglichen Möglichkeit*, 52; vgl. ebd., 51 und 49f.

das Performativ, das performative Vermögen so wenig schert wie um den Konstativ“.³⁶⁶ Gerade die Unterscheidung zwischen dem Performativen und dem Konstativen ist für die bisherige Ekphrasis-Diskussion wichtig gewesen, solange sie als eine Repräsentation der Repräsentation sinu Mitchell und somit als eine Performanz aufgefasst wird. Dabei hat sich Ekphrasis immer im Zeichen eines expliziten „Ich kann“ der Sprache als ein performativer und somit formalisierbarer Akt angeboten.³⁶⁷ Dadurch wurde allerdings das Ereignispotenzial der Ekphrasis, ihr Potenzial als Modus des Sprechens über das Ereignis bzw. als „ein Sprechereignis, ein Rede-Ereignis“ zu agieren,³⁶⁸ immer ausgeblendet. Ekphrasis bewegt sich nämlich in einem diskursiven Feld – um mit Mersch zu sprechen –, das zudem die Singularität seines Gegenstandes bewahren muss und darüber hinaus immer in einem permanenten Spannungsverhältnis zu selbigem steht, da die Eigenlogik der Bilder³⁶⁹ nicht auf den Punkt zu bringen sei. Obwohl Mersch von dem aporetischen Moment der Ekphrasis ausgeht, um es dann aufzuheben, wäre das Scheitern, von dem er selbst redet, genau jener produktive Moment, in dem das Ereignis des Bildes in seiner uneinholbaren Andersheit zugänglich wird, denn:

„[...] das Scheitern [ist] ein Erfolg: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung vor dem anderen als anderen, eine Art sanfter Zurückweisung, eine Bewegung der Entsagung, die ihn allein, draußen, dort unten, in seinem Tod, außerhalb von uns belässt“.³⁷⁰

Das Scheitern der Ekphrasis enthüllt sich somit als eine notwendige Möglichkeit ihrer spezifischen Modalität des Sprechens über das Bild als das Andere. Infolgedessen wird der Fokus auf die Operation der Ekphrasis selbst und ihren Gegenstand – das Bild im weiteren Sinne – gerichtet. Dadurch erfolgt wiederum Folgendes: Bild und Beschreibung müssen folglich äquivalent hinsichtlich eines Ursprungs gedacht werden, als ineinander verwoben und

³⁶⁶ Derrida: *Unbedingte Universität*, 23.

³⁶⁷ Paul de Man: „Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater“. In: ders.: *Allegorien des Lesens*. Übers. v. Werner Hamacher. Frankfurt aM: Suhrkamp 1988, 206-233.

³⁶⁸ Derrida: *Von einer gewissen unmöglichen Möglichkeit*, 20.

³⁶⁹ Martina Hessler u.a. (Hgg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript 2009.

³⁷⁰ Jacques Derrida: *Mémoires. Für Paul de Man*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1988, 59.

unauflöslich. Diese Analogie ist die Voraussetzung dafür, dass die Ekphrasis durch ihre Operation als Beschreibung von Bildern auf sich selbst referiert, d. h. als Meta-Ekphrasis nicht nur auf die Offenheit der eigenen Vermittlung,³⁷¹ sondern zugleich auch auf deren notwendiges Scheitern verweisen kann. Die angedeutete Unmöglichkeit einer Vollendung bringt eine ausgeprägte Offenheit für den Begriff der Ekphrasis mit sich, deren Wirkungsweise die Kluft zwischen Bild und Sprache weiter vertieft und ihr Potential steigert: Das der Ekphrasis inhärent aporetische Moment wird durch den Versuch, das Bild darzustellen, in der Darstellung potenziert. Dargestelltes und Darstellung sind im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegende Aporie analog zu denken, d. h. gerade in der Kluft zwischen Darstellung und Dargestelltem findet die Mimesis als Sprache und als Bild statt. Die sich daraus ergebende Frage, wie nun Ekphrasis im Zeichen ihres Scheiterns so wie bezüglich der vorhin skizzierten Begleitumstände noch als Mimesis fungieren kann, wird im folgenden Kapitel näher behandelt.

³⁷¹ Ruth Webb: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. England: Ashgate 2009, 167f.

2. Wie Ekphrasis zu Geste wird

Im Verlauf des vorigen Kapitels ist auf folgenden Umstand aufmerksam gemacht worden: Ekphrasis als Modus des Sprechens über das Bild geht mit ihrer permanenten Drohung des Scheiterns einher; der für die Ekphrasis konstitutive Bezug auf das Bild – als das als Ereignis verstandene Andere – lenkt durch seine unmögliche Möglichkeit die Aufmerksamkeit auf die Verfahrensweise der Ekphrasis selbst, so dass sie sich als markante Reflexionsfigur entpuppt.³⁷² Wie schon in der Einleitung skizziert worden ist, ist Ekphrasis bisher weitgehend entweder im Illusions- oder im Repräsentationsparadigma verfangen, wodurch diese und eine Bildreflexion in der Art ihrer Verrichtung/Realisierung bisher voneinander getrennt geblieben sind. Die vorliegende Arbeit sieht zwar von einer genuin bildtheoretischen Motivation explizit ab, geht aber von der Annahme aus, dass durch die schon vorangestellten Überlegungen sich vielmehr eine Verschiebung am Grund der Ekphrasis selbst abzeichnet, worauf gerade die Unmöglichkeit eines eindeutigen Bildbegriffs einwirkt: Durch die Frage nach der Ereignishaftigkeit des Bildes, die im Hintergrund der schon vorangestellten Ausführungen stand, wird Bildreflexion insofern radikalisiert, als ihr Gegenstand variabel bleibt. Im Kontext ihres ambivalenten Bezugs nimmt Ekphrasis – so unsere These – gestische Züge an. Im Folgenden wird versucht, ausgehend von zwei signifikanten Texten – jeweils von Jacques Derrida und Heiner Müller – der Annahme nachzugehen, dass Ekphrasis durch ihre gestische Disposition als medientheoretisch virulenter Begriff eingeholt wird.

Die angedeutete Verschiebung in der Ekphrasis ist überdies nicht ohne eine Verschiebung im Mimetischen selbst denkbar, zumal sie seit je als spezifisch mimetische Form verstanden wird.³⁷³ Gerhard Neumann akzentuiert beispielsweise die genuin mimetische Disposition von Ekphrasis, wenn er von

³⁷² Rodolphe Gasché: *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge u. a.: Harvard UP 1986.

³⁷³ Brian Cosgrove: „Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis“, in: *Text into Image: Image into Text*. Hg. v. Jeff Morisson u.a. Amsterdam: Rodopi 1997, 25–31.

ihr als einer „Abbildung des Abgebildeten“, einer „Beschreibung des schon Vorgeformten“ oder auch einer „Mimesis zweiter Potenz“ spricht, die generell als „Kunst doppelter Vermittlung des Realen“ herauszustellen ist.³⁷⁴ Bei allem sonst realistisch motivierten Interesse seines Aufsatzes deutet Neumann auf einen Zugriff auf die Ekphrasis-Problematik an, der die Spiegelungs-, Wiederholungs- bzw. Verdoppelungsstruktur des Begriffs ablesbar macht, und somit nicht nur eine Dekonstruktion nach sich zieht, sondern vielmehr Ekphrasis als Projektionsfläche zur Diskussion unterschiedlicher Konzepte, wie Bild, Mimesis, Evidenz usw. im Zeichen der Dekonstruktion, herausstellen lässt.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die oben angestellten Vermutungen zur Engführung von Ekphrasis und Mimesis hinsichtlich des Differentialitätsprinzips der Dekonstruktion schärfer zu konturieren. Es werden also zwei konkrete Essays in Hinblick auf ihre systematische Relevanz für die Konzeptionalisierung von Ekphrasis herangezogen: Jacques Derridas weitschweifiger Essay *Zweifache Séance* sowie – die eigentümlich ekphrastische Prosa – Heiner Müllers *Bildbeschreibung*.³⁷⁵ Unsere These besteht darin, dass die – ausgehend von den bisherigen Ausführungen als nicht mehr einlösbar ausgewiesene – Frage nach dem Bild eine Wendung in der Ekphrasis zur Diskussion stellt; damit entstehen Begriffszusammenhänge, die im Ausgang von der für Ekphrasis konstitutiven Differenz der Medien die medientheoretisch relevante Verfeinerung von Konzepten aufzeigen, die sonst bisher als selbstverständlich gelten: Solch ein Begriffszusammenhang ist jener zwischen Ekphrasis und Mimesis:..

In einem ersten Anlauf wird der Konnex zwischen Ekphrasis und Mimesis im Ausgang von Derridas *Die Zweifache Séance* herausgearbeitet. In unserer

³⁷⁴ Gerhard Neumann: „Eine Maske, ... eine durchdachte Maske“. Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart in Conrad Ferdinand Meyers Novelle "Die Versuchung des Pescara". In: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Boehm u.a. München: Fink 1995, 445-491, 445.

³⁷⁵ Jacques Derrida: *Die zweifache Séance*. In: ders.: *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 193-322; Heiner Müller: „Bildbeschreibung“. In: ders.: *Werke 2: Die Prosa*. Hg. v. Frank Hörnigk u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1999, 112-119.

Lektüre stehen explizit nicht jene Konzepte im Mittelpunkt des Interesses, die von Derrida durch seine Lektüre als spezifisch Mallarmé'sch ausgezeichnet werden, wie z. B. das Hymen oder das Weiße, sondern jene, die zwar am Rande thematisiert werden, aber gerade im Laufe von Derridas Überlegungen eine spezifische Funktion in der Umkehrung des Mimetischen entfalten, wie z. B. Operation, Schrift, Geste und Remarkierung. Diese wurden häufig im differenztheoretischen Kontext als mimetische Differenz reflektiert und gewannen vor allem im Zeichen einer auf die auf die phänomenologisch motivierte Medientheorie bezogene Problematik sukzessiv an Bedeutung.³⁷⁶

In einem zweiten Anlauf werden in Heiner Müllers *Bildbeschreibung* jene Anhaltspunkte ausfindig gemacht, die gegenwärtig als symptomatisch für eine Veränderung in der Ekphrasis stehen. Es geht also nicht um eine Projektion jener Konzepte Derridas, die er im Zuge von *Die Zweifache Séance* herausarbeitet, auf Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, denn dies würde Rückschlüsse auf ein Ersatzverhältnis zwischen Stéphane Mallarmé und Heiner Müller³⁷⁷ implizieren. Dies würde zu einer Reduktion auf eine Beispielfunktion in Hinblick auf einen allgemeineren mimetologischen Rahmen führen. Vielmehr geht es darum zu zeigen, wie jene besprochenen Begriffe, die hinsichtlich auf eine Wendung der Mimesis und somit des Zusammenhangs zwischen Ekphrasis, sich in *Bildbeschreibung* essayistisch hervorbringen.

Es wird von der Komplementarität beider Essays in dem Maße ausgegangen, als beide zwei zueinander ergänzende Zugänge zur oben angedeuteten Verschiebung in der Ekphrasis erschließen: Einerseits wird in Derridas *Zweifache Séance* die signifikante Umkehrung des Mimesis-Begriffs anhand von jenen – zwar rudimentär thematisierten aber gerade für unsere Problematik relevanten – Begriffen rekonstruiert, deren Entfaltung dann in

³⁷⁶ Georg Christoph Tholen u.a.: *Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachahmung*. Kassel: Kassel UP 2002.

³⁷⁷ Zur dichtungstheoretische Wahlverwandtschaft zwischen Stéphane Mallarmé und Heiner Müller: Stefanie C. Maeck: *Berührung durch das Unberührbare: Singularität und Expressivität in der Dichtung aus der Perspektive des Narzissmus*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009. Die medientheoretische Virulenz beider bleibt allerdings ein noch zu erschließendes Terrain.

Heiner Müllers essayistisch geprägtem Text im Zuge einer Steigerung der Ekphrasis hin zu ihrem Gestisch-Werden aufgespürt wird. Im methodischen Sinne wird die Dialektik zwischen systematischem und analytischem Teil – ähnlich wie im Kapitel über Michel Foucaults *Las Meninas* und Eve Susmans Videoinstallation *89 seconds in Alcazar* – erneut aufgehoben, als in der vorliegenden Arbeit die Aufhebung der strikten Trennung von Theorie und Praxis jegliche medientheoretisch relevante Diskussion über Ekphrasis erst ermöglicht.

2.1. Ekphrasis und Mimesis – mehr als eine Bildbeschreibung

Jacques Derridas Essay *Die zweifache Séance* ist weitgehend dafür bekannt sein, dass er zu einer Reihe von seinen Texten gehört, in denen Momente einer Drehung des platonischen Mimesis-Paradigmas nachgezeichnet werden.³⁷⁸ Im Modus einer parallelen Betrachtung von einem Ausschnitt aus Platons Dialog *Philebos* und einem mit *Mimique* überschriebenen Text Stephane Mallarmés, deren Gleichschaltung auf der ersten Seite des betreffenden Essays die eben angedeutete Absicht einer Konstellation noch einmal illustriert, entfaltet Derrida eine Art doppelte Lektüre zwischen zwei auf den ersten Blick nicht unbedingt miteinander zu verbindenden Texten: Im ausgewählten Ausschnitt *Philebos* steht ein von Sokrates vorgebrachter Vergleich der Seele mit einem Buch im Vordergrund, dessen Metaphorizität Derrida im Zuge seines Essays zur Projizierung seines eigenen Schrift-Begriffs zu nutzen weiß. Die Sequenz aus Mallarmés *Mimique* bezieht sich mittels Beschreibung auf das Libretto einer pantomimischen Darstellung, deren präzise Inhaltsangabe hier aufgrund der hoch poetischen Sprache zwar kaum einsetzbar ist.

Derridas Lektüre in *Die Zweifache Séance* nimmt im spezifischen Diskurs über die Wahrheit ihren Ausgang, aus dem seit Platon die Literatur als sekundäre Mimesis wesentlich ausgeschlossen wurde. Den roten Faden des Textes macht

³⁷⁸ Eine Übersicht zu Derridas zahlreichen Verweisen auf die Mimesis findet sich in Günter Gebauer u.a.: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, 406–422; zu den vielfältigen Bedeutungen der Mimesis bei Platon vgl. ebd., 50ff.

die Konstellation zwischen Platon und Mallarmé aus, bei der eine bestimmte Vorstellung des Mimesis konstitutiv ist, die der Literatur einen Platz unterhalb der Philosophie zugewiesen hat und sie in der gleichen Bewegung als Nicht-Wahrheit und Nicht-Philosophie hat verschwinden lassen. Um den platonischen Wahrheitsbegriff zu hinterfragen, bringt Derrida die Literatur genau dort in Stellung, wo sie schon lange ihren Platz hatte: In der Logik der Repräsentation bzw. der Referenz, wo nur jene Repräsentation – sei es eine geistige Vorstellung oder sei ein materielles Bild –, die dem Repräsentierten ähnlich ist, adäquat und mit ihm übereinstimmt, Wahrheit für sich beanspruchen könne. Das Motiv des Zwischen, wofür das Stichwort Hymen als ein angemessenes Bild fungiert, bestimmt dabei die Leitfrage der Lektüre von Beginn an. Derridas Hauptanliegen besteht explizit darin, eine Art Zwischenraum zwischen Literatur und Wahrheit herauszuarbeiten, um eine Leere oder Weiße dieses Raumes und seine Eigenart, einen „Winkel“ oder eine „Übereinanderfaltung“ – wie er seine Intention beschreibt – zu bilden.

In Anlehnung an die von Emil Angehrn herausgestellten zwei Dimensionen der Dekonstruktion, die hermeneutisch-interpretative und die logisch-ontologische,³⁷⁹ steht bei der folgenden Betrachtung von *Die Zweifache Séance* die zweite Richtung im Hintergrund unserer Überlegungen. Sie bleibt also dem Impetus des Essays insofern konsequent, als Derrida selbst sein Unternehmen, den Wahrheitsbezug der Mimesis anzufechten, der letztlich die gesamte abendländische Ontologie organisiert hat, ontologisch akzentuiert:

„Eben genau das *Ontologische*, die vorweg unterstellte Möglichkeit eines Diskurses über das, was ist, eines durch oder über das on (das Anwesend-Seiende) entscheidenden und entscheidbaren *logos*.“³⁸⁰

Dabei gehen unsere Ausführungen von der Annahme aus, dass dem Derrida'schen Ansatz eine medientheoretisch relevante Drehung anhaftet.

³⁷⁹ Emil Angehrn: *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik*, Weilerswist: Velbrück 2003, 242. Zur selben Thematik: Georg W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München: Fink 2002.

³⁸⁰ Derrida, *Zweifache Séance*, 212f.

Wenn auch er seinen Ausgangspunkt in der strikten Trennung bzw. hierarchischen Folgebeziehung zwischen Repräsentierendem und Repräsentiertem, Nachahmendem und Nachgeahmten bzw. in der Logik der Referenz nimmt, bewegt sich sein mimetologisches Unternehmen hin zu einer Medien konstitutiven Differenz – jene zwischen Wörtern und Bildern – sowie zu dem für die Mimesis konstitutiven Begriff der Medialität überhaupt.³⁸¹ Indem das Motiv des Zwischen von Derrida als konstitutiv für eine „a *different* logic of mimesis“ selbst ausgezeichnet wird,³⁸² wird die Medialität der Mimesis herausgearbeitet.³⁸³ Im Hintergrund dieser Überlegungen sind die anstehenden Ausführungen folgendermaßen aufgebaut: In einem ersten Anlauf werden drei Begriffe herausgegriffen, die in *Die Zweifache Séance* in Hinblick auf die Mimesis eher am Rande thematisiert werden: Operation, Schrift und Geste. Unser Anliegen besteht darin entlang dieser Begriffe den medialen Charakter der Mimesis, so wie er von Derrida herausgearbeitet wird, zu rekonstruieren. Im zweiten Punkt wird auf ein im Essay marginal angesprochenes Motiv aufmerksam gemacht: Die Beschreibung. Derrida greift zu Beginn seines Essays auf dieses Motiv explizit zurück; unsere Annahme besteht also darin, dass der rudimentäre Rückgriff auf den Begriff *descriptio*, der eng mit dem der Ekphrasis zusammenhängt, relevant für eine Modulierung der mimetischen Disposition von Ekphrasis ist. Daran schließt sich eine exkursartige Besprechung des Begriffs der Remarkierung an, die in diesem Text von Derrida erneut thematisiert wird und in dem die für die Ekphrasis als Mimesis

³⁸¹ Vgl. Iris Därmann: „Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder“. In: *Phänomenologische Forschungen* 1 (1996), 239-268, wo der Autorin vielmehr darum geht, ein bildtheoretisch virulentes Konzept im Ausgang von Derridas disparater Bildproblematik zu erarbeiten. Unser Projekt differenziert sich darin, dass seine Absicht im Folgenden darin besteht, die Medialität der Mimesis über die Unterscheidung zwischen bildlichen und sprachlichen Medien hinaus bzw. jenseits jeglicher Privilegierung greifbar zu machen.

³⁸² Derrida: „Limited Inc abc“. In: *Limited inc.* Evanston: Northwestern UP 1988, 29-110, 90.

³⁸³ Unsere Überlegungen stützen sich in der vorläufigen Beobachtung, dass im aktuellen medientheoretischen Diskurs der Begriff der Mimesis so wie das Konzept der Medialität in ihrem Zusammenhang nicht hinreichend thematisiert werden: denn einerseits kommt der Begriff Mimesis bei Abhandlungen, die eine gewisse Medientheorie erarbeiten wollen, nur zur Erklärung anderer für die Medientheorie vermeintlich grundlegenderen Begriffe – vor allem des Bildbegriffs – vor, vgl. z. B. Alexander Roesler u.a. (Hgg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: UTB 2005, 127, wo der Mimesis-Begriff nicht einen eigenen Eintrag bekommt, sondern nur unter dem Eintrag „Kopie“ auf seine medientheoretische Relevanz aufmerksam gemacht wird.

konstitutive Medialität hervorgehoben wird. Abschließend wird der Versuch unternommen, die zwei vorhin versuchten Zugänge in Bezug auf der zentrale Begriff des Projekts – die Ekphrasis – engzuführen und letztendlich eine erste Reaktion auf die Frage zu ermöglichen, wie Ekphrasis als Mimesis noch funktionieren kann, wenn sie die unmögliche Möglichkeit des Ereignisses aufrechterhalten soll.

2.1.1. Zur Medialität der Mimesis: Operation – Schrift – Geste

In Derridas *Die Zweifache Séance* entfaltet sich eine Arbeit am Mimesis-Begriff. Durch seine Doppellektüre von Platons *Philebos* und Mallarmés *Mimique* wird die Umkehrung des traditionellen Mimesis-Paradigmas nicht nur entlang des Konzepts des Hymens herausgearbeitet, sondern vielmehr unter parallelem Rückgriff auf Konzepte, die zwar traditionellerweise das Konzept der Mimesis – explizit oder implizit – umschreiben, wie z. B. Form, Zeichen, Bedeutung, Referenz, Operation, Schrift, Gestik, Mimik usw, im betreffenden Text allerdings eine neue Verdichtung erfahren.³⁸⁴ Im Folgenden werden drei solcher Konzepte – Operation, Schrift und Geste – herausgegriffen, entlang deren Derrida den Mimesis-Begriff nicht nur umschreibt, sondern auch – wie es noch zu zeigen gilt – in ihrem Aufeinanderprallen seine mediale Wirkungsweise hervorhebt: (a) In seiner Platon ablehnenden Weise macht Derrida auf das Operative der Mimesis, d. h. die nicht neutrale Nachahmung, aufmerksam; (b) durch den Rückgriff auf die platonische Ablehnung von Schrift aufgrund ihrer Sekundarität, die Derrida dadurch umkehrt, dass er die Schrift zur operativen Dimension von Mimesis avanciert; (c) Derridas Fokussierung auf die Geste als signifikante Operation in Mallarmés *Mimique* lenkt erneut die Aufmerksamkeit auf die Signifikanz der Ausdrucksdimension, diesmal in Hinblick auf die Mimesis.

³⁸⁴ Vgl. Dirk Quadlieg: *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*. Bielefeld: Transcript 2007, hier 168–187 so wie Georg W. Bertram: „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50: 1 (2005), 9–26. In beiden Texten wird ausgehend von Jacques Derridas *Die Zweifache Séance* jeweils ein reflexionsphilosophisches wie ein ästhetisches Konzept der Remarkierung herausgearbeitet. Im Lauf unserer Ausführungen wird bei Gelegenheit auf diese zwei ohne hin interessanten Ansätzen Bezug genommen.

Durch Derridas Rückgriff auf das Stichwort Operation – mitten in seiner Mimesis-Problematik – wird zunächst der Bogen zurück auf sein im Hinblick auf die Phänomenologie kritisch motiviertes Frühwerk gespannt und somit ein bestimmter Kontext der Konzeptionalisierung aufgerufen: Die Auswahl des Wortes Operation ist bezeichnend für eine Lektürehinsicht, die schon in der Einleitung von Derridas Beschäftigung mit Husserl – *Die Stimme und das Phänomen* – in Rekurs auf Eugen Finks Vortrag mit dem Titel „Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie“³⁸⁵ entworfen und im Zuge seines Essays praktiziert worden ist. Fink prägt im besagten Vortrag den Ausdruck „operativ“ anhand der Unterscheidung von thematischen und „operativen“ Begriffen: Begriffe, in welchen das Denken sein Gedachtes fixiert und bewahrt, werden thematische Begriffe genannt; Begriffe, die nicht zur gegenständlichen Fixierung gebracht oder nicht in den Blick genommen bzw. nicht eigens bedacht werden, heißen operative Begriffe, sofern das Denken das Gedachte durch sie hindurch hinstellt.³⁸⁶ Obwohl sich der falsche Eindruck erwecken lässt, dass Begriffe, durch die hindurch das Denken das Gedachte hinstellt, jeweils selbst nicht eigens bedacht werden können, stellt sich im Laufe des Vortrags heraus, dass dies sehr wohl möglich ist und dass letztlich es eine Frage der Relation ist, inwieweit sie „thematisch geklärt“ sind; denn „zentrale Begriffe“ können entweder thematisch wirksam oder aber auch ‚bloß‘ thematisiert werden. In Finks Verständnis können auch thematisierte Grundbegriffe operative Begriffe sein.³⁸⁷

Eugen Finks Gedanke des Operativen scheint hinter Derridas Ausführungen zu stehen, wenn im Zuge seiner Mimesis-Problematik der Schematismus des platonischen Mimesis-Diskurses zusammengefasst und durch den Rückgriff auf das Stichwort Operation angefochten wird:

³⁸⁵ Eugen Fink: „Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie“. In: ders.: *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze*. Hg. v. Franz-Anton Schwarz. Freiburg u.a.:1976, 180–204.

³⁸⁶ Vgl. Fink: „Operative Begriffe“, 185 ff., so wie Höfliger: *Jacques Derridas Husserl-Lektüren*, 16, dem der Hinweis auf aufschlussreiche Begrifflichkeit Finks geschuldet wird.

³⁸⁷ Ebd.

„Halten wir das schematische Gesetz fest, das den Diskurs Platons in Schranken gehalten hat: mal hat er die *mimésis* an sich als Duplizierungsprozess welchen Vorbilds auch immer verurteilen, mal die *mimésis* nur nach Maßgabe des „nachgeahmten“ Vorbilds abqualifizieren müssen, während die mimetische *Operation* an sich neutral, ja sogar empfohlen blieb.“³⁸⁸

Durch die Formulierung ‚mimetische Operation‘ wird an der „Logik“ der Mimesis bei Platon³⁸⁹ zwischen Mimesis als Duplizierungsprozess und Mimesis als Nachahmung ein Spannungsverhältnis angesetzt, das zwar durch die der „interne[n]“ Duplizität des *mimēsthai* inhärente Dialektik arrangiert wird, als „in beiden Fällen die *mimésis* der Wahrheit nachgeordnet [wird]“,³⁹⁰ aber zugleich sie auch insofern heimsucht, als sie den Blick auf das Operative der Mimesis selbst lenkt, die jenseits jeglicher Verähnlichung und Verdoppelung darauf hindeutet, dass „das Nachahmende etwas [ist], da es ja die Mimesis und die *Mimēmata* gibt.“³⁹¹ Jenseits eines Mimesis-Konzepts, aufgrund dessen die Mimesis ein Vorbild nachahmt, konstituiert sich die mimetische Operation – das Nachahmende oder das Double – durch ein „Nicht-Sein“, das „[i]rgendwie „existiert“ (Sophistes).“³⁹²

Am Grund dieser mimetischen Operation steht „das Bild im allgemeinen (*eikon* oder *phantasma*), das Imaginäre oder das *Imaginale*.“³⁹³ Derrida greift an dieser Stelle auf die sokratische Metapher des Buches zurück, um die Konstellation zwischen Bild und Mimesis zu verdeutlichen: „Sokrates kann den stillen Bezug der Seele zu sich selbst im „stummen Selbstgespräch“ (*Mimique*) mit einem Buch *vergleichen*, [...] weil das eine das *ähnelnde* Bild der anderen ist“, wobei sich ein etymologischer Rekurs zum Begriff *image* aufdrängt, das „dieselbe Wurzel wie „imitari“ [hat]“,³⁹⁴ wodurch die Mimesis – die von Derrida als Synonym für die lateinische *imitatio* behandelt wird – als konstitutiv für die Einbildungskraft – die *imaginatio* – aufgerückt wird:

³⁸⁸ Derrida: *Zweifache Séance*, 208. Hervorhebung FP.

³⁸⁹ Ebd., 207.

³⁹⁰ Ebd., 208.

³⁹¹ Ebd., 207.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd., 208.

³⁹⁴ Ebd.

„Das eine wie das andere dieser Ähnelnden wäre, noch bevor sie einander ähnelten, an sich von reproduktivem, nachahmendem, bildhaftem Wesen, im repräsentativen/darstellenden Sinne dieses Wortes. Der *logos* muss sich in der Tat nach dem Vorbild des *eidos* richten, das Buch reproduziert den *logos* und alles wird gemäß diesem Bezug von Wiederholung, Ähnlichkeit (*homoiosis*), Verdoppelung, Duplizierung über jene Art Spiegelung und spekularen Prozess organisiert, bei dem die Dinge (*onta*), die Sprache und die Schrift am Ende einander reflektieren.“³⁹⁵

Im Zuge der eben umrissenen, mit der mimetischen Operation einhergehenden Verdoppelung entpuppt sich nicht nur der Auftritt des Malers als „vorgeschrieben und absolut unumgänglich“, sondern auch „die Komplizität zwischen Malerei (*zographia*) und Schrift“ überhaupt, die „nur in dem Maße voneinander Bilder sein [können], wie sie beide als Bilder, Reproduktionen, Repräsentationen, Wiederholungen des Lebendigen, [...] interpretiert werden.“³⁹⁶ In dieser Rekonstruktion interessiert sich Derrida zunächst ausdrücklich dafür, ein Konzept von Malerei als „Kunst des Raums“ bzw. als „Praktik der Verräumlichung“ zu kreieren, die als „Einschreibung in das Draußen (das Buch-Ausserhalb) nichts anderes [tut] als sich, um es zu illustrieren, zu repräsentieren, auszuschnücken, dem Buch der Rede des Denkens des Drinnen hinzuzufügen.“³⁹⁷ Die Metapher des Buches sowie die Dialektik von Innen und Außen erweisen sich also noch als wichtig, wenn Derrida die Tätigkeit des Malers beschreiben will; die Zuspitzung erfährt allerdings seine Lektüre, wenn er die Malerei – Sokrates folgend – von ihrer Rolle als „Porträt der Rede“³⁹⁸ ablöst und sie somit zu einer genuinen mimetischen Operation avancieren lässt:

„Doch die Malerei – degenerierter und eher überflüssiger Ausdruck, supplementäre Ausschmückung des diskursiven Denkens, Verzierung der *dianoia* und der *logos* – spielt auch eine augenscheinlich umgekehrte Rolle. Sie operiert als der reine Entwickler des Wesens eines Denkens und einer Rede, die als Bilder, Repräsentationen, Wiederholungen definiert sind. Wenn der *logos* zunächst das dem *eidos* (der Gestalt der intelligiblen Sichtbarkeit) des Seienden getreue Bild ist, so bringt er sich als eine erste, tiefe und unsichtbare Malerei hervor. Von daher ist die Malerei im geläufigen Sinne, die Malerei des Malers, nur eine Malerei der Malerei. Auf

³⁹⁵ Ebd., 209.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd., 210.

³⁹⁸ Ebd., 210.

diese Weise kann sie die wesentliche Bildhaftigkeit des logos, seine Repräsentativität entwickeln/aufdecken (*révéler*).³⁹⁹

An dieser Stelle kehrt Derrida in Rückgriff auf die ‚psychische Schrift‘, die zugleich auch eine Emanzipation von der Buch-Metapher markiert, die hierarchische Ordnung zwischen dem Schreiber und dem Maler zugunsten eines supplementären Verhältnisses um: „[I]n der psychischen Schrift die *zógraphia* und der *logos* (oder die *dianoia*) [weisen] untereinander diesen eigentümlichen Bezug ab: das eine ist stets das Supplement des anderen.“⁴⁰⁰ Angesichts der skizzierten Lektüre bekommt nicht nur die Eingangsfrage von *Die Zweifache Séance* nach dem Verhältnis von Literatur und Wahrheit eine Drehung, vielmehr werden Literatur und Malerei als mimetische Operationen, so wie als operative Spielarten bzw. Varianten der Schrift,⁴⁰¹ auf ihre referentielle Konstitution hin angefochten.

Die bisher umrissene Lektüre spitzt sich in der Figur der Pantomime zu, die eine der zentralen Figuren von Mallarmés *Mimique* ist. Derrida deutet dabei auf die Relevanz der theatralischen Mimesis (des theatralen Aktes des Mimen) für gewisse „Umkehrungen im Programm“⁴⁰² selbst an. Indem er sich am Rande auf Denis Diderots mimetologischen Eingriff in *Das Paradox über den Schauspieler* bezieht, besteht Derridas explizite Fokussierung in „der gestischen Initiative des Mimen“,⁴⁰³ die sich seiner schon skizzierten Konzentration auf die Geste überhaupt anschließt. Durch diesen Rekurs lassen sich seine Überlegungen in *Die Zweifache Séance* zugleich an einen weiteren Kontext der Problematisierung von Mimesis anschließen, die in Lacoue-Labarthes „Diderot. Paradox und Mimesis“ eine scharfe Formulierung findet.⁴⁰⁴ Auf der Suche nach möglichen Antworten auf die Frage, was hat es im Denken der Modernen mit

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd., 210f.

⁴⁰¹ Zur Operativität der Schrift: Rainer Totzke: „Logik, Metaphysik und Gänsefüßchen – Derridas Dekonstruktion und der operative Raum der Schrift“. In: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. Hg. v. Gernot Grube u.a. München: Fink 2005, 171-186.

⁴⁰² Derrida: *Zweifache Séance*, 232.

⁴⁰³ Ebd., hier 226.

⁴⁰⁴ Philippe Lacoue-Labarthe: „Diderot. Paradox und Mimesis“. In: ders.: *Die Nachahmung der Modernen*. Basel: Urs Engeler 2003, 9-33.

dem antiken Begriff der Mimesis auf sich, wird die Hypothese vorgebracht, dass vielleicht *imitatio* eine irreführende Übersetzung bzw. Entsprechung von Mimesis ist. Im Schatten der platonischen Disqualifizierung verschleiert *imitatio* die ontologische Dimension von Mimesis, die sich nicht in ihrem Modus als Repräsentation und somit als Reproduktion erschöpft, sondern sich als genuine Operation, für die jene ursprüngliche Supplementarität konstitutiv ist, von der ausgehend jede kategoriale Trennung, bis auf jene zwischen Wahrheit und Lüge, außer Kraft gesetzt wird:

„[...] wenn das Nachahmende in letzter Instanz kein Nachgeahmtes, der Signifikant in letzter Instanz kein Signifikat, das Zeichen in letzter Instanz keinen Referenten hat, so kann ihre Operation nicht mehr im Vorgang der Wahrheit eingefasst werden, sondern fasst im Gegenteil diesen ein, wobei das Motiv der letzten Instanz untrennbar ist von der Metaphysik als Suche nach der archê, dem eschaton und dem telos.“⁴⁰⁵

Daran schließt sich also unsere schon formulierte Behauptung an, dass die Zuspitzung der Mimesis-Problematik im anthropologischen Geste-Diskurs ihre Antizipation findet, wofür sich an dieser Stelle folgender Exkurs auf den Begriff *mimage* anbietet: Das Wort *mimage*, das auf Marcel Jousse zurückgeht, konstituiert sich durch ein Triptychon: *corporage* – *manuelage* – *langage* und verweist auf einen Exteriorisierungsmoment der menschlichen Mimesis, der an der Schnittstelle von Körper, Hand und Sprache bzw. an der Geste verortbar ist, in der Jousse das mimetische Verhältnis des Menschen zur Welt verdichtet sieht.⁴⁰⁶ Während also das Wort *image* – wie eben angesprochen – auf die lateinische *imitatio* zurückzuführen ist und somit auf die Mimesis als konstitutives Agens der Einbildungskraft aufmerksam macht, deutet *mimage* auf jenen Äußerungsmoment, das sich in der Geste deutlich macht. Es ist also – in Derridas Formulierung – das mimetische Agens selbst, das die Gesten des Mimen, „die Schrift seiner Gesten“⁴⁰⁷ sich ereignen lässt.

⁴⁰⁵ Derrida: *Zweifache Séance*, 232.

⁴⁰⁶ Marcel Jousse: *Mimisme humain et style manuel*. Paris: Geuthner 1936.

⁴⁰⁷ Derrida: *Zweifache Séance*, 217.

2.1.2. Was sich (be)schreibt: Ekphrasis und mimetische Differenz

Zum Auftakt seines Textes *Die Zweifache Séance* greift Derrida ein Motiv auf, welches mitunter in den zentralen Fokus seiner Betrachtung gelangt: Die Beschreibung. Er nimmt auf eine konkrete Stelle Bezug, an der sich Mallarmé „an Maurice Guillemot wendend [...] den aufschiebenden (*suspensive*) Wert des Titels, oder genauer, des Leeren [beschreibt], das er hoch oben auf der Seite markiert“.⁴⁰⁸ Dabei ist für Derrida signifikant, dass sich Mallarmé nicht auf irgendeinen Text Guillemots bezieht, sondern auf eine Beschreibung von ihm, so dass die *descriptio* zu einem latent wichtigen Motiv in *Die Zweifache Séance* avanciert:

„Dieser Brief mag uns aus anderen Motiven interessieren: beispielsweise dem Motiv der einzigartigen Praktik einer *Beschreibung*, die nichts weniger ist als eine Darstellung, namentlich, wenn es scheinbar um Ausschmückung, Mobiliar und Atmosphäre geht (die Beschreibung ist die einer Schrift als einer, die sich beschreibt, die beschreibend-sich-schreibt (*se désécrivante*) in ihren Bahnen, den Winkeln und den sie auf sich selbst beziehenden „Schnörkeln“ oder „Reprisen“, niemals schlicht die Beschreibung von Dingen)“⁴⁰⁹

Ausgehend von einem konkreten Beispiel der Beschreibungspraxis von Mallarmé macht Derrida auf das Ineinandergreifen der *descriptio* selbst und der für sie konstitutiven Operation der Schrift aufmerksam. Von Bedeutung ist dabei, dass er von einem einzelnen Beispiel auf die Beschreibung als genuine Praktik der Darstellung abstrahiert, die er durch eine Kette von Verdoppelungen umreißt, in deren Zuge sie, also die Schrift bzw. die Beschreibung als Schrift, „sich beschreibt, beschreibend-sich schreibt“.⁴¹⁰ Es handelt sich zwar um ein Motiv, auf dessen Virulenz Derrida eingangs rudimentär zurückgreift und dann nicht mehr explizit darauf eingeht; es bleibt allerdings insofern zentral, als in diesem Rekurs eine Aufmerksamkeitsverschiebung sich verdeutlicht: Derrida interessiert bei

⁴⁰⁸ Ebd., 206.

⁴⁰⁹ Ebd., 200.

⁴¹⁰ Winfried Menninghaus: „Darstellung. Zur Emergenz eines neuen Paradigmas bei Friedrich Gottlieb Klopstock“. In: *Was heißt Darstellen?*. Hg. v. Christian Hart Nibbrig. Frankfurt aM: Suhrkamp 1994, 205-226, wo der Autor von einer Diskrepanz von Darstellung und Beschreibung bezüglich F. G. Klopstock ausgeht.

Mallarmé nicht nur die performative Version des *Mimique*-Librettos, sondern ihre Wiedergabe im Modus einer Beschreibung. In diesem Sinne stellt sich Mallarmés Rekurrenzen auf die Beschreibung mehr als symptomatisch heraus; denn – so unsere Annahme – die der Praktik der Beschreibung inhärente Verdoppelung, auf die Derrida andeutet, die Beschreibung als Praxis der Darstellung im Lichte der eben skizzierten Verschiebung im Mimetischen als virulent herausstellt.

Eine ähnliche Wiederholungs- und somit Verdoppelungsstruktur schwingt auch in folgender Formulierung von Barbara Cassin – in ihrem Lexikon-Eintrag zu Ekphrasis – mit:

„L'expression grecque, ἀντιγράφει τῇ γραφῇ, est bien plus rigoureuse : il faut écrire «contre» et «à nouveau», rivaliser et recopier ce premier écrit qu'est la peinture, en jouant à la fois l'avocat de la défense et le greffier.”⁴¹¹

An der Wendung „ἀντιγράφει τῇ γραφῇ“ wird die differentielle Struktur der Ekphrasis und Mimesis weiter akzentuiert: In der Präposition ἀντι-, die sowohl „gegen“ als auch „wieder“ bedeutet, wird der ambivalente Bezugsmoment von Ekphrasis aufrecht zu erhalten versucht; denn „ἀντιγράφει τῇ γραφῇ“ heißt entweder „gegen die Schrift der Malerei schreiben“, bei dem von einem Konkurrenzverhältnis von Wort und Bild ausgegangen wird, oder „die Schrift der Malerei erneut schreiben“, bei dem hingegen ein Wiederholungsmoment markiert wird. Der angedeutete Verdoppelungsmoment von Ekphrasis – als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation – begnügt sich allerdings nicht in seiner Bezeichnung als Reflexionsbewegung; vielmehr wird die Ekphrasis als genuine Spielart der Beschreibung in ihrer Operation der Re-markierung begreifbar.

Wie funktioniert allerdings Ekphrasis als genuine Re-Markierung? Bei einer Bildbeschreibung zeichnet sich nämlich nicht mehr das Bild sondern mithin die Schrift der Beschreibung wieder ein; d. h., während die Bildbeschreibung

⁴¹¹ Barbara Cassin: „L'«ekphrasis» : du mot au mot “. In: *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Hg. v. ders. Paris: Seuil 2004.

ihren vermeintlichen Gegenstand – eine visuelle Darstellung – beschreibt, schreibt sie sich dadurch wieder ein. Zwischen der Unmöglichkeit des Ereignisses des Bildes als Thema und der Anspielung auf diese Unmöglichkeit besteht für die Ekphrasis – so unsere These – ein irreduzibler Abstand bzw. eine Distanz, die sich im Zuge der Darstellung nicht mehr thematisch einholen bzw. in Referenz überführen lässt, sondern nur als Geste, also als vermeintliche Bezugnahme ohne konkreten Bezug; in eben diesem Abstand liegt das Existenzrecht der Ekphrasis in der Dekonstruktion, die, indem sie darstellt, nicht nur ihre eigene Medialität ausstellt, sondern auch die vermeintlich für sie konstitutive Diskursivität aufs Spiel setzt.

Bisher ist skizziert worden, wie Derrida, ausgehend von Platon und Mallarmé, an einem Mimesis-Konzept arbeitet bzw. es von innen bzw. durch konkrete für es konstitutive Momente ansatzweise dekonstruiert. An Derridas Aufmerksamkeit auf die Gesten, die die zentrale Figur der Pantomime vollzieht, ist somit sein Eingriff in das Konzept der Mimesis selbst nachvollzogen. Die Vorführung der Pantomime „[beschränkt] [sich] auf eine fortwährende Anspielung, ohne den Spiegel/das Eis zu (zer)brechen“, sagt Derrida; dabei behält er allerdings die Doppelwertigkeit des Wortes Anspielung im Kopf, als es sich nicht nur um die auf der Bühne aufgeführten Gesten handelt, sondern auch um dessen Wieder-Einschreibung bzw. um dessen Re-Markierung in Mallarmés Text.⁴¹² Ein solches Spiel ständiger Verweise trifft also zugleich auf die elliptische Schreibweise von Mallarmé selbst zu. Hierbei findet eine eigentümlich Drehung statt, die den Text von *Mimique* folglich in seiner Funktion so transformiert, dass Mallarmé seine eigene Schreibweise und somit

⁴¹² Siehe auch Derrida: *Dissemination*, 418. Dadurch, dass das Stichwort Remarkierung auf das französische Verb „re-marquer“ zurückzuführen ist, bleibt sein Bedeutungsspektrum dem französischen Idiom verhaftet, wie es sonst bei Derrida geläufig ist. Eine erste Übersetzungsannäherung bringt allerdings interessante Aspekte ins Spiel, als das Stammverb marquer eine semantische Breite aufweist: von „mit einem Zeichen versehen“, „anstreichen“, „betonen“ über „aufzeichnen“, „notieren“, „Spuren hinterlassen“ bis „etwas bedeuten“, „ankündigen“, „einen Treffer erzielen“, „entscheiden“ usw. Diese Aufstellung folgt jener von Hans-Dieter Gondek, dem Übersetzer von *Dissemination*. Die Bindestrichschreibung unterstreicht dabei eine Wiederholungsbewegung, so dass Remarkierung als Wiedereinzeichnung oder erneute Einschreibung zu verstehen ist.

der Text seine eigene Schrift zu Protokoll gibt, ohne sie allerdings explizit zu thematisieren.

Die mögliche Erklärung, es handle sich lediglich um eine – wenn auch ungewöhnliche – Form von Selbstbezüglichkeit⁴¹³ des Autors auf seine Schreibweise, blendet einen Feinunterschied aus, der in der Semantik der Anspielung liegt und sie dadurch von der Funktionsweise der Referenz in ihrer platonischen Bedeutung differenziert. Während die Referenz in der platonischen Version stark aus einer Vorbild-Abbild-Relation hervorgeht, bleibt in der Funktionsweise der Anspielung der Gegenstandbezug ambivalent. Die fortwährenden Verweisungen sind weit mehr als nur ein Thema des Textes, sie beschreiben zugleich die Bedingung der Möglichkeiten seiner Konstitution. Zwischen der Anspielung als Thema, die sich in der Auseinandersetzung mit Gesten in Mallarmés Text erschöpfen würde, und der Anspielung auf die Anspielung besteht ein irreduzibler Abstand, der weiße oder leere Raum einer Rückfaltung, der sich in den Text nicht mehr thematisch einholen lässt. Eben dies nennt Derrida den Überschuss der Syntax über den Sinn (260), die die Funktion der Remarkierung in Gange setzt. Ein solcher Abstand ist keineswegs bedeutungslos, er ist im Gegenteil das, was überhaupt erst den Signifikationsprozess in Gang setzt. Der Raum der Differenz, die sich hier in einer Rückfaltung in den Text wieder einzeichnet, ihn von sich selbst trennt und verräumlicht, ist mithin nichts anderes als die Bewegung der *différance*.

Entsprechend begnügt sich das doppelte Spiel der Anspielung keineswegs auf einzelne Wendungen im Text, wie z. B. in dem exemplarischen Satz, den Derrida – Mallarmé zitierend – anbringt: „die Schrift seiner Gesten“. Indem das Spiel der Anspielung die Bedingung dieses Satzes artikuliert, breitet es sich auf den ganzen Text Mallarmés aus und – wenn man es auf Platons Mimesis-

⁴¹³ Vgl. Quadfieg: *Raum und Differenz*, 165-187, wo Quadfieg das Konzept der Remarkierung ausgehend von Jacques Derridas Essay als alternatives philosophisches Paradigma zu jenem der Reflexion rekonstruiert. Unsere Überlegungen beschränken sich darauf, Derridas Konzept der Remarkierung in seiner Rolle für eine referenzbezogene und somit medientheoretisch virulente Wendung der Mimesis kurz zu skizzieren.

Begriff zurückprojiziert – auf die Textualität im Allgemeinen. Insofern etabliert *Mimique* eine andere Form der Mimesis: Der Mime ahmt zunächst keine vorhergehende Gegenwart nach und lässt dennoch die Struktur der Nachahmung – die mimetische Operation – intakt. Auf der Ebene des Mallarmé'schen Textes wird „somit die differentielle Struktur der Mimik oder der *mimésis* bei[behalten], doch ohne die platonische oder metaphysische Interpretation mit ihrer Implikation, es werde irgendwo das Sein eines Seienden nachgeahmt“.⁴¹⁴ Die Mimik, so wie sie sich in Mallarmés Text entfaltet, ahmt ihrerseits die mimetische Operation nach und verändert somit die platonische Mimesis im Zuge der Darstellung.

2.1.3. Zwischenbilanz: Ekphrasis, eine doppelte Geste

Als folgenreich für die im Lichte der Remarkierung eben angedeutete Verschiebung der Ekphrasis hin zu ihrer gestischen Disposition drängt sich allerdings die mediale Differenz von Bild und Diskurs erneut auf, für die der Vorrang der Sprache gegenüber der Malerei seit der platonischen Mimesis konstitutiv war:

„[die Malerei] ist wert, was die Rede wert ist, die sie einfriert und an ihrer Oberfläche mit Reif überzieht. Sie ist infolgedessen auch nur wert, was der *logos* wert ist, der fähig ist, sie zu interpretieren, sie zu lesen, zu sagen, was sie sagen will und was in Wahrheit er sie sagen lässt.“⁴¹⁵

Bei dieser kategorialen Unterscheidung wird von einem starken Sinnbegriff – also von einer unstillbaren Neigung des Wortes zur Bedeutungszuschreibung – ausgegangen, aufgrund dessen ein Zusammentreffen der Malerei und des Wortes nur insofern vorstellbar ist, als das Wort der Malerei „wieder Leben einhaucht, um sie zum Sprechen zu bringen.“⁴¹⁶ In den Ausführungen zum Ereignis des Bildes ist die für diese Unterscheidung konstitutive epistemische Differenz von Bild und Sprache nachvollzogen, während in jenen zur

⁴¹⁴ Derrida: *Zweifache Séance*, 230.

⁴¹⁵ Ebd., 210.

⁴¹⁶ Ebd.

Medialität der Mimesis die Dekonstruktion dieses Verhältnisses noch bis zu dem Punkt aufgespürt wurde, an dem

„alternierend die Rede und die Einschreibung (Schrift – Malerei) als nützliche Komplemente oder unnütze Supplemente füreinander erscheinen, weil sie durch das Gewebe aller folgenden Komplizitäten oder Reversibilitäten zusammengehalten werden.“⁴¹⁷

Das Vorgehen der Dekonstruktion in Bezug auf diese mediale Differenz führt allerdings nicht vom Bild zum Text bzw. vom Visuellen zum Diskursiven, sondern sie lässt das Bildliche und das Visuelle als immer schon unterschiedlich erkennen.⁴¹⁸ Sie verschließt sich nicht gegenüber dem Widerspruch, sondern begibt sich – dies lässt sich an der Vielfalt der Modi erblicken, in denen sich Derrida mit dieser Differenz befasst hat – geradezu auf die Suche nach Signifikanten von doppeltem, widersprüchlichem und unentscheidbarem Wert.⁴¹⁹ Offen bleibt allerdings, was mit dieser für die Ekphrasis konstitutiven Differenz zwischen Wort und Malerei passiert, wenn sie „stets mehr als nur eine einzige *mimésis*“⁴²⁰ funktionieren soll. Dabei drängt sich die Frage auf, inwieweit sie noch als Ekphrasis operieren kann, wenn ihr im Zeichen „de[r] Paradoxien des supplementären Doubles/des Zweifachen Supplementären“⁴²¹ der sonst konstitutive Zug der Referenz – auch im Sinne eines ambivalenten Gegenstandsbezugs – abhanden zu kommen scheint. Zu dieser angeblich unumgänglichen Frage lässt sich eine mögliche Antwort in der Verrückbarkeit des Wortes Geste selbst finden, die Derrida in der Beschreibung der Dekonstruktion sich zunutze macht:

„Die Dekonstruktion besteht jedes Mal darin, mehr als eine Geste zugleich auszuführen und darin, dass man mit zwei Händen schreibt, dass man mehr als einen Satz und in mehr als einer Sprache schreibt.“⁴²²

⁴¹⁷ Ebd., 211.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd., 304.

⁴¹⁹ Ebd., 247, etwa das Wort *phármakon* bei Platon, das *supplément* bei Rousseau und das Hymen bei Mallarmé, mit denen er anhand von literarischen Texten operiert hat.

⁴²⁰ Ebd., 212.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Jacques Derrida: „Der Andere ist geheim, weil er anders ist“. In: ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Marcus Sedlaczek. Wien: Passagen 2006, 339–370, hier 345.

Dass für Derrida das Wort Geste als umfassender gilt als etwa der Begriff des Sprechaktes, worüber er mit Austin auch debattiert hat, ist schon im Abschnitt über seine Einholung der Geste ausgehend von Husserls Ausschluss derselben herausgearbeitet worden; dass die Geste in ihrer mimetischen Relevanz das Potential befreit, für die Abwesenheit des Bezugs und somit in ihrer sprachlichen Dimensionierung für eine allumfassende Textualität zu stehen, ist auch aufgezeigt worden. Das Wort selbst erfährt dennoch im Derrida'schen Idiom eine Verdoppelung, die Derrida selbst gar nicht mehr – wie sonstige Stichwörter – weiter problematisiert, ja vielmehr als a priori dekonstruktiv impliziert: In der Formulierung „doppelte Geste“. Diese Verdoppelung ist einerseits kennzeichnend für eine Verschiebung von der Wortwörtlichkeit hin zur Metaphorizität der Geste selbst; andererseits besteht ihr wichtigster Anspruch darin, das Potential des Wortes so zu steigern, um die Logik der Gegensätze – von denen das Wort in seiner wortwörtlichen Dimension bei aller Widerständigkeit heimgesucht worden ist – stets riskiert. Sarah Kofman bringt diese Annahme auf den Punkt, wenn sie davon spricht, dass die Funktion der doppelten Geste zunächst darin besteht, „die metaphysischen Hierarchien um[zukehren] [...], indem sie einen der beiden Gegenpole – den von der Tradition am meisten in Misskredit gebrachten – Allgemeinheit verleiht.“⁴²³

Projiziert auf die Problematik der Ekphrasis bietet sich die „doppelte Geste“ für eine Potenzierung des Ekphrasis-Begriffs an. Der einfache Gegensatz zwischen Bild und Diskurs ist also nicht begehbar und die damit einhergehende Formalisierung unzulänglich.⁴²⁴ Es wird also nach einer doppelten Geste verlangt, die entscheidet, ohne auszuschließen (*trancher sans exclure*).⁴²⁵ Wenn somit Ekphrasis als doppelte Geste zu denken ist, dann ist sie genau so wenig von der Sprache wie von der Malerei her zu denken; vielmehr ergibt sich in der Verdoppelung der Geste die Möglichkeit zum Ausdruck, dass Ekphrasis – bei

⁴²³ Sarah Kofman: *Derrida lesen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Monika Buchgeister. Wien: Passagen 1986, 31.

⁴²⁴ Derrida: *Zweifache Séance*, 248.

⁴²⁵ Vgl. Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Übers. v. Stefan Lorenzer. Frankfurt aM: Suhrkamp 2000, 219.

aller mit ihrem vermeintlichen Gegenstand damit einhergehenden unmöglichen Möglichkeit des Ereignisses, die sie affiziert – doch denkbar bleibt.

2.2. „gesucht: die Lücke im Ablauf“ – wie Ekphrasis (un-)möglich wird

Heiner Müllers Titel des Prosatextes *Bildbeschreibung* suggeriert bereits durch seinen expliziten Rekurs auf die Operation der *descriptio*, gemäß einem im vorliegenden Projekt nun zu befragenden konventionellen Verständnis, Beschreibbarkeit, also Möglichkeit zur adäquaten Wiedergabe eines Bildes im Medium der Sprache. Und in der Tat fungiert der Textestieg als deskriptive Aktualisierung der Elemente eines vermeintlichen Landschaftsbildes, das sich als Vorlage präsentiert:

„Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart, die linke größere könnte ein Gummitier aus einem Vergnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat, oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug, am Horizont ein flaches Gebirge, rechts in der Landschaft ein Baum, bei genauem Hinsehen sind es drei verschiedene hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel, das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk, wahrscheinlich Beton [...]“⁴²⁶

Auch wenn das angebliche Landschaftsbild als Projektionsfläche unterschiedlicher Interpretationsversuche fungiert,⁴²⁷ macht sich über diese ersten Zeilen hinaus kaum ein Korrespondenzverhältnis zwischen Beschreibung und Beschriebenem bemerkbar, so dass auch des Öfteren darauf hingewiesen wird, dass Müllers *Bildbeschreibung* kaum rational deutbar sei bzw. sich der begrifflichen Interpretation widersetze.⁴²⁸ Kathrin Keim spricht zum Beispiel davon, dass „[d]er eigentliche Fluchtpunkt des Textes somit die

⁴²⁶ Müller: „Bildbeschreibung“, 112.

⁴²⁷ Exemplarisch zur Landschaftsthematik in Heiner Müllers Texten im Allgemeinen: Florian Vaßen: „Ich bin ein Landvermesser“. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder“. In: *Der kartographische Blick*. Hg. v. Lutz Hieber u.a. Hamburg: LIT Verlag 2006, 171-189 so wie in seiner *Bildbeschreibung*, ders.: „Eine Landschaft zwischen Stelle und Savanne“. Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder“. In: *Ästhetik und Naturerfahrung*. Hg. v. Jörg Zimmermann, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1996, 453-472, wo der Autor zeigt, wie der betrachtende, ästhetisch distanzierende Blick des Subjekts auf die Landschaft, die erst Gegenstand einer perzipierenden Konstruktion ist, von Müller systematisch untergraben wird.

⁴²⁸ Jorge Riechmann: „Ein 'Tableau Vivant' jenseits des Todes – Annäherung an *Bildbeschreibung*“. In: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Hg. v. Frank Hörnigk, Leipzig: Reclam 1989, 203-212, hier 203.

Deutung des Bildinhalts [ist]"⁴²⁹, während Norbert Otto Eke vom „Sinn des Bildes“ redet, der „sich für die Textrezeption damit gerade darin [erweist], dass sich über dieses Bild Sinn und Bedeutung nicht mehr herstellen lassen“.⁴³⁰ In ihrer Mehrheit gehen also die inzwischen angehäuften *Bildbeschreibung*-Lektüren von der Frage aus, was beschrieben wird, und trachten danach, eine möglichst eindeutige Vorlage hinter der Beschreibung zu identifizieren, was letztlich zur Folge hat, dass sich die angedeutete Widerständigkeit des Textes zum interpretatorischen Gemeinplatz herausstellt.

Die Bildproblematik bei Müller erschöpft sich allerdings nicht in seinen Landschaftsmotiven. Andeutungen einer Problematisierung sind schon im Müller'schen Frühwerk ausfindig zu machen, wie zum Beispiel in den ersten Zeilen seines Gedichts *Bilder* aus dem Jahr 1955:

„Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.
Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und
Enttäuschung.
Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke,
vom Flugzeug
Aus: ein Dampf der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch
ein Vogel [...]“⁴³¹

Bei aller hochpoetischen Sprache lässt sich schon in diesen Zeilen Anhaltspunkte für ein rudimentäres (Un-)Sichtbarkeitsszenario erahnen, das in den unterschiedlichen Lektüren von Müllers *Bildbeschreibung* unterschwellig zum Ausdruck kommt; hauptsächlich in denen, die, indem sie von seinem postdramatischen Schreiben ausgehen, den Text „als Beschreibung einer Theaterbühne [lesen]“⁴³² und somit jene Dimension des Textes als „meta-

⁴²⁹ Kathrin Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer 1989, 126.

⁴³⁰ Norbert Otto Eke: *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*. Paderborn: Schöningh 1989, 230. Vgl. auch Marlies Janz: „Der erblickte Blick. Kommentar zu Heiner Müllers 'Bildbeschreibung'“, In: *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod: zum Werk von Heiner Müller*. Hg. v. Paul Gerhard Klusmann u.a. Köln: Bouvier 1990, 173-188, hier 179, wo die Autorin die Vieldeutigkeit des Textes folgendermaßen umreißt: „Was Bildrealität und was bloße Deutung ist, wird in der Inversion von Himmel/Wolken/Drahtskeletten ungewiss“.

⁴³¹ Heiner Müller: *Gedichte. 1949-1989*. 4. Aufl. Berlin: Alexander 2007, 17.

⁴³² Irène Bonnaud: „The invasion of the body snatchers“. In: *Heiner Müller. Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Hg. v. Ulrike Hass. Berlin: Theater der Zeit 2005, 135-143, hier 137. Ähnlich auch: Genia Schulz: „Beschreibung einer Bühne. Zu Jourdeuils/Peyrets Inszenierung der

theatralische Reflexion auf die Szene und deren Rezeptionsweise“⁴³³ unterstreichen. Gerade dadurch, dass Müller seinen eigenen Text eine „Explosion der Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur“ nennt,⁴³⁴ findet diese Aussage Eingang in diese Lektüren des Textes als Hinweis auf eine dramatische Struktur, der die literarische Gattung bzw. den Bezug auf einen dramatischen Augenblick benennt, so dass emphatisch von einer dramatischen Struktur des Textes ausgegangen wird. Exemplarisch für eine theatertheoretisch motivierte Besprechung des Textes sind Hans-Thies Lehmanns und Genia Schulz’ Annäherungen, die den postdramatischen Theaterraum und seine Komponenten – Szenerie und Rezipierende – eben als Gegenstand der Beschreibung identifizieren.⁴³⁵ Postdramatisches Theater kennzeichnet sich durch eine szenische Herangehensweise aus, die an diversen Punkten – wie dem Verhältnis von Rezipient und Akteur oder der Bespielung eines Raums – den institutionalisierten, literarisch-basierten Bildungstheaterformen widerspricht.⁴³⁶ Mit diesen veränderten Bildräumen und den damit einhergehenden Transformationen der Wahrnehmung setzen sich die theatertheoretisch motivierten Lektüren von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* auseinander.⁴³⁷

Vor diesem Hintergrund geht die vorliegende Arbeit von der Beobachtung aus, dass bei fast allen diesen Beiträgen die gelegentliche, dafür aber explizite Reflexion Müllers auf die Operation der Beschreibung selbst, die

Bildbeschreibung“. In: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Hg. v. Stefan Tigges u.a. Bielefeld: Transcript 2010, 298-309.

⁴³³ Gerald Siegmund: *Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr 1996, 284.

⁴³⁴ Jorge Riechmann: „Ein ‘Tableau Vivant’“, 204.

⁴³⁵ Hans-Thies Lehmann: „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“. In: *Dramatik der DDR*. Hg. v. Ulrich Profitlich. Frankfurt aM: Suhrkamp 1987, 186-202; Genia Schulz: „Der zersetzte Blick. Sehzwang und Blendung bei Heiner Müller“. In: *Heiner Müller Material. Text und Kommentare*. Hg. v. Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl 1989, 165-182.

⁴³⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 3. Aufl. Frankfurt aM: Verlag der Autoren 2005.

⁴³⁷ Die offene dramatische Struktur hat außerdem mehrere Regisseure inspiriert, *Bildbeschreibung* als performance aufzuführen, z. B. das theatercombinat in Wien, das im Jahre 2004-2005 den akzentuiert räumlichen Effekt von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* und Michel Foucaults *Die Hoffräulein* als szenische Herausforderung wahrnimmt, um „eine Versuchsanordnung für 1-3 BeobachterInnen“, so wie die Regisseurin ihre eigene Theaterarbeit an den Texten betitelt, ins Werk zu setzen.

überhaupt die Entstehung des Textes ermöglicht hat, ausgeblendet oder nur immer in Hinblick auf die postdramatische Praxis thematisiert wird. Der Müller-Biograph Jan-Christoph Hauschild deutet in *Bildbeschreibung* den Höhepunkt einer verwickelten Struktur und die Schwierigkeit seiner Interpretation an: „Immer enger wird ab jetzt die Fabel der Stücke mit der *Form* verbunden; immer schwieriger wird es, dem einen das andere interpretatorisch zu entwinden.“⁴³⁸ Während die Mehrheit der Forschungsbeiträge von dem *Was* von *Bildbeschreibung* – bei all seiner Hermetik – ausgehen, um Rückschlüsse auf das *Wie* des Textes zu ziehen, macht Müller aus unterschiedlichen Anlässen signifikante Aussagen über die Beschreibung selbst als Vorgang sowie über die Motiviertheit seines Rückgriffs auf sie als Form.⁴³⁹ Diese – so unsere Annahme – ermöglicht eine über seine theatertheoretische Relevanz hinaus differenzierte Annäherung an Müllers Text bzw. sie kann die *Bildbeschreibung* als paradigmatisch für eine Wendung hin zur Ekphrasis ausweisen.⁴⁴⁰

In den vorangegangenen Kapiteln ist öfters vom Scheitern der Ekphrasis die Rede gewesen bzw. davon, dass diese Spekulation nicht das Ende der Ekphrasis markiert, sondern Anspruch darauf erheben lässt, das Konzept im Zeichen seines Scheiterns neu zu denken. Dieser Absicht dient die vorliegende Arbeit, indem sie sich von Anfang an zur Aufgabe gestellt hat, die Ekphrasis von der Geste als ihre Bedingung der Möglichkeiten her zu denken. Denn bevor von der Dramaturgie Müllers, ausgehend von *Bildbeschreibung*, die Rede sein kann, wie auch davon, dass die Beschreibung als Form dramatische Formen generiert, drängt sich die Frage auf, (in)wie(weit) ist *Bildbeschreibung* noch möglich, ohne dabei an die Möglichkeiten ihrer medialen Bühnenrealisierung denken zu müssen.⁴⁴¹ Die folgenden Überlegungen nehmen ihren Ausgangspunkt in der

⁴³⁸ Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin: Perlentaucher 2001, 404. Hervorhebung FP.

⁴³⁹ Gerhard Ahrens: *Heiner Müller. Traumtexte*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2009, 167-170.

⁴⁴⁰ Vgl. Frauke Berndt: „'oder alles ist anders'. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers 'Bildbeschreibung'“. In: *Behext von Bildern? Bilder als Faszinosum für Texte*. Hg. v. Heinz J. Drügh u.a. Heidelberg: Winter 2001, 287-312.

⁴⁴¹ Barbara Gronau: „Ereignis und Ekphrasis“ so wie Veronika Darian: *Das Theater der*

These, dass die Ambivalenz des Gegenstands – eines vermeintlichen Bildes – von *Bildbeschreibung*, die durch Müllers mit der Veröffentlichung des Textes einhergehenden Gestus des Entzugs der Bildvorlage arrangiert wird, die gestische Dimension der Beschreibung ins Werk setzt. Im betreffenden Prosatext erweist sich die angedeutete Abwesenheit der Bildvorlage insofern als produktiv, als im Vollzug des Textes der epistemologische Bruch zwischen Bild und Sprache für eine medientheoretisch virulente Konzeptionalisierung von Ekphrasis genutzt wird. Die These lautet dann: die gestische Disposition der Beschreibung ist erst in ihrem sprachlichen Vollzug aufzusuchen und somit sind die Ekphrasis und ihre Effekte – die Bildgebung – von dem Gestischen der Sprache selbst zu denken. Als Reaktion auf die Frage, wie Ekphrasis im Zeichen ihres Scheiterns möglich wird, wird – so unsere These – jenes unablässige Suchen nach Worten und die damit einhergehende Pluralisierung des Sprechens über Bilder als Geste freigelegt, so dass nicht nur der Gegenstand von Ekphrasis in seiner Ambivalenz weiterhin aufrecht erhalten bleibt, sondern ebenso die Ekphrasis selbst. Im Hintergrund der eben skizzierten Überlegungen sind zwei komplementäre Zugänge zum ekphrastischen Modus von *Bildbeschreibung* zu erproben: Zunächst wird weitgehend von Ekphrasis als mimetischer Operation ausgegangen und dabei eine Antwort in Bezug auf den Modus der Beschreibung abgefragt. Es geht darum, zu zeigen, dass bzw. wie sich die Suchbewegung im Vollzug der Beschreibung notiert und sich der Takt als ihr dispositives Moment ausweist, bevor sich der Text als „Suche nach dem Körper“ auf der Bühne offenlegt.⁴⁴² Im Folgenden wird an einer möglichen Antwort auf die Frage nach dem *Was* gearbeitet, das als Effekt des *Wie* der Beschreibung gezeitigt wird. Unsere Annahme ist dann, dass sich kein

Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität. München: Fink 2011. Die Überlegungen beider Autorinnen richten den Fokus auf die Beschreibung als implikationsreich für das Theater; vor allem Darian geht von der „Verwobenheit von Sprach- und Bildzeichen“ (13) in der Ekphrasis, aufgrund derer „performativen Selbstbezogenheit“ (77) solcherart Bildbeschreibungen von großer Relevanz und ferner beachtenswert in Hinblick auf das „prozesshafte Ineinandergreifen der [...] Akte Betrachtung, Beschreibung und Beurteilung“ (48) seien.

⁴⁴² „Zwischenspiele: Die Suche nach dem Körper und das Drama der Präsenz“ – Laurent Chétouane im Dialog mit Nikolaus Müller-Schöll“. In: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Hg. v. Stefan Tigges u.a. Bielefeld: Transcript 2010, 437-456.

konkretes Bild zeigt, sondern die Vorlage der Beschreibung selbst als Suchbild. Auf die Frage, was das Gestische der Sprache überhaupt an Bildern hervorruft, besteht unsere These darin, dass durch die Geste des Suchens eine implikationsreiche Taktik des Sehens evoziert wird.

Während des Öfteren auf die Landschaftsbeschreibung in den ersten Zeilen des Textes in Müllers *Bildbeschreibung* referiert bzw. von ihrer exemplarischen Funktionsweise als Ekphrasis ausgegangen wird, nimmt der Autor in einer Reflexion auf sein eigenes Unternehmen den Auftaktmoment der Beschreibung selbst als spannungsgeladen bzw. ziemlich kritisch wahr:

„Da waren Risse in der Abbildung, durch die ein Aspekt von dem Abgebildeten durchkam. Der sonst nicht sichtbar geworden wäre, der sonst zugedeckt worden wäre. Ich habe dann einfach angefangen, das Bild – so wie es war – zu beschreiben, und an den Stellen, wo diese schlechte Schraffur und die diffusen Wolken waren, ergab sich dann die Möglichkeit, sich etwas *anderes* zu *denken*.“⁴⁴³

Müller ruft in dieser Bemerkung zur Entstehung von *Bildbeschreibung* die Löchrigkeit der als Vorlage dienenden Darstellung auf den Plan: Es handelt sich um Unstimmigkeiten bzw. Fehlgriffe in der beschriebenen Bildvorlage, die durch ihre Materialität bedingt sind und die nicht nur als Anhaltspunkte der Ekphrasis fungieren, sondern vielmehr sie affizieren, indem sie Bildvorlage und Sprache, Inhalt und Beschreibung in ein Reibungsverhältnis setzen. Mersch geht von einem unüberwindbaren Missverhältnis zwischen beiden aus, wodurch jene „Misslichkeit oder doppelte Unmöglichkeit“ konkretisiert wird,⁴⁴⁴ die für seine Denkfigur der „Negativität des Medialen“ konstitutiv ist: Unter seinem Leitausdruck versteht Mersch, dass, wenn die Wahrnehmung eines Anderen nur vermittelt stattfinden kann, dann eine Objektivierung des Mediums selbst an ein nicht objektiviertes Medium gebunden sei, welches sich der Beobachtung entziehe.⁴⁴⁵ Er abstrahiert also von der jeweils für das Bild wie für die Sprache spezifischen Medialität auf das Mediale, blendet allerdings das

⁴⁴³ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*. Frankfurt aM: Verlag der Autoren 1990, 137. Hervorhebung FP.

⁴⁴⁴ Dieter Mersch: *Posthermeneutik*. [*Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 26 (Sonderband)]. Berlin: Akademie 2010, 152.

⁴⁴⁵ Dieter Mersch.: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006.

eigentümliche Verhältnis von Medialität und Materialität eines jeden Mediums völlig aus, so dass er zur folgenden Beobachtung in Hinblick auf Ekphrasis kommt:

„[...] denn das Bildliche verweigert sich in dem Maße einer zureichenden Versprachlichung, wie die Sprache im Prozess der Ekphrasis undurchsichtig bleibt und ihre Opazität wie in einem Spiegel auf die Rede selber zurückwirft. [...] Wir sind daher, wie die Bemühungen der Kunstkritik demonstrieren, mit einer Verdunkelung konfrontiert, denn das Bild wird von der Sprache nicht erfasst, weder in seinem Zeigen noch in seiner spezifischen Medialität, bestenfalls berührt, weil das, was sich beschreiben lässt, stets im Allgemeinen operiert, während das Bildliche immer nur auf ‚Dieses‘ verweist, das allein ein Singuläres sein kann.“⁴⁴⁶

In seiner *Bildbeschreibung* berichtet Müller wiederum nicht über das von Mersch an anderer Stelle proklamierte Scheitern der Ekphrasis bzw. ihre Verfehlung, ihrem visuellen Gegenstand zu begegnen – ganz im Gegenteil: Es sind jegliche „Unkorrektheiten der Zeichnung, die Fehler“, die nicht nur „Freiräume für Phantasie“ schaffen,⁴⁴⁷ sondern sich vielmehr als Übertretungsmomente in dem Sinne offenbaren, als die Beschreibung aus sich selbst ausschreitet, sobald sie nicht mehr auf eine Bildvorlage fixiert ist, sondern sich in ihre Unreimheiten begibt, sodass sich die Möglichkeit ergibt, dem Ereignis des Anderen bzw. jenem der Begegnung mit dem Anderen auf die Spur zu kommen. Die angedeutete Taktik wird im Laufe von *Bildbeschreibung* durch folgende Markierung reflektiert: Die ekphrastische Operation weist sich explizit als Suche nach der „Lücke im Ablauf“ aus.⁴⁴⁸ Im Modus der „Geste des Suchens“, die sich in Vilém Flussers Gesten-Inventar durch eine epistemologische Relevanz auszeichnet, bei der man allerdings „vorher nicht weiß, was man sucht“,⁴⁴⁹ wird zwischen Sprache und Bild ein Spielraum zur Intervention eröffnet, so dass sich die Ekphrasis als Geste des Suchens entlarvt, die „keine verloren gegangene Sache [sucht]. Sie sucht gleichgültig wonach. Sie hat kein Ziel, keinen »Wert«. Sie kann keine »Autorität« sein“.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, 152.

⁴⁴⁷ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Köln: KiWi 1992, 342.

⁴⁴⁸ Müller: „Bildbeschreibung“, 118.

⁴⁴⁹ Flusser: *Gesten*, 254.

⁴⁵⁰ Ebd. Hervorhebung FP.

In diesem Sinne erweist sich der Gestus des Entzugs, durch den Müller die Veröffentlichung seines Textes begleitet hat, ohne hin nicht als beliebig, sondern: Durch den Gestus des Entzugs der Bildvorlage affiziert die Ambivalenz des Gegenstands die Operation der Ekphrasis, so dass sich daran die eigentümliche, weil überhaupt nicht opake Sprachlichkeit letzterer herausstellt, die in diesem Projekt im Gestischen der Sprache liegt. Die für *Bildbeschreibung* konstitutive Bewegung des Suchens rückt dabei ins Feld einer prozessualen Suche, die durch folgende sprachimmanente Finessen ins Werk gesetzt wird: Aus der durchgehenden Absenz jeglicher Interpunktion ergibt sich ein aus einem Satzgefüge bestehender Text, der jeglichen Anhaltspunkt unmöglich macht; durch die konjunktivistischen Strukturvariationen – mehr als dreißig Mal wird „oder“, „vielleicht“ und „zwischen“ benutzt – bleibt ambivalent, wonach man eigentlich sucht:

„dass [DIE SONNE] sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen, auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung HIMMEL“⁴⁵¹

Es ergibt die Frage, was also bleibt, wenn sich die vermeintliche adäquate Wiedergabe eines Bildes im Modus der Ekphrasis als Geste des Suchens darlegt, die „ihrem Wesen nach Angleichung des Subjekts an ein Objekt“⁴⁵² und somit Aufhebung der Dialektik zwischen Subjekt und Objekt sei. Wenn die Sprache die Subjektposition einnimmt, um sie in der Geste des Suchens aufzuheben, indem das Bild in seiner ohnehin ambivalenten Objektfunktion erscheint, stellt *Bildbeschreibung* ihr dispositives Moment heraus, wodurch sie nicht „als Mitteilung, als Information“ operiert, die zu befördern sei, sondern als „Melodie [...], die sich frei im Raum bewegt“, denn „[j]eder Text hat einen Rhythmus, zwar nur unterschwellig, aber doch spürbar.“⁴⁵³ Dieser Gedanke bringt uns zur Derrida'schen Konzeptualisierung von Mimesis zurück, die nach

⁴⁵¹ Müller: „Bildbeschreibung“, 112.

⁴⁵² Flusser: *Gesten*, 261.

⁴⁵³ Heiner Müller u. a.: *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch 1990, 38f. Allgemein zum Rhythmus: Barbara Naumann: *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.

„d[em] Maß und d[er] Ordnung der Dissemination, d[em] Gesetz der Verräumlichung, d[em] ρυθμός“ operiert und somit „an der Enthauptung (décollation) des Textes arbeitet“.⁴⁵⁴ Es geht also um jenes Moment von Ekphrasis, bei dem sich die Sprache mit den Möglichkeiten ihrer körperlichen Ausdehnung auseinandersetzt bzw. darüber reflektiert, wie sie sich zum Körper verhält und somit über das Identifikatorische hinaus sich als „Tanzschritt ICH“⁴⁵⁵ entpuppt.

Indem Ekphrasis in *Bildbeschreibung* im eben skizzierten Modus des Suchens die Kluft zwischen Bild und Sprache aufweist, nimmt sie die Zielverfehlung nicht als Verlust wahr, sondern als produktives Verfahren in sich auf. Die sonst stark subjekt- wie objektbezogen gehaltene Funktionsweise von Ekphrasis, in der der Beschreiber Evidenz als Ziel seiner Operation festlegt – wodurch es für ihn möglich wird, einen Standpunkt der Beschreibung zu definieren, von dem aus sein Objekt ins Auge gefasst wird –, wird somit in *Bildbeschreibung* aufs Spiel gesetzt. Stattdessen ergeben sich während der Suche neue unerwartete Aspekte, die von der vermeintlichen Bildvorlage bzw. durch ihre aufrechterhaltene Ambivalenz nicht vorausgesehen worden sind, was dazu führt, dass das Ziel, das Bild zu beschreiben, während des Suchens immer wieder so radikal umdefiniert bzw. in Frage gestellt werden muss, bis es aufgelöst wird: Was bleibt also von Ekphrasis, wenn sie nicht mehr auf ein Objekt der Wahrnehmung zurückzuführen ist?

Wie eben mit Mersch gezeigt worden ist, handelt es sich beim Sehen um eine auf wahrnehmungsbezogene Erfahrungen gründende Annahme der Ekphrasis, die als dem Bild inhärent erscheint, so dass sie sich sinu Mersch bzw. der Bildwissenschaft der Versprachlichung enthält. Unser Eindruck ist allerdings, dass in solchen Aussagen der Begriff des Sehens als ein sprachliches Etikett dient, um ein mediales Phänomen zu markieren und damit gleichzeitig dessen Bedeutungsüberschuss festzuschreiben. Ekphrasis als Suchoperation richtet

⁴⁵⁴ Derrida: *Zweifache Séance*, 199.

⁴⁵⁵ Müller: „Bildbeschreibung“, 119.

sich wiederum nicht teleologisch an dem Bild als einem unauffindbaren Objekt der Wahrnehmung aus, sie selbst stellt sich als originell heraus, weil sie die Existenz einer sichtbaren Vorlage als solche nur in Diskretion markiert, ohne sie tatsächlich finden zu wollen, denn vielmehr geht es darum, dass man „mitschreibt, was jemandem einfällt während der Beschreibung“.⁴⁵⁶

Daraus ergibt sich zwar ein doppeltes Verhältnis, einmal zwischen einem vermeintlichen Objekt und der sich dadurch veranlassenden Operation und einmal zwischen den verschiedenen Standpunkten, die im Laufe der Suche durchlaufen werden; sie wird aber durch die gestische Dimension der Suche unwirksam, wenn jegliche Unsicherheiten zum eigentlichen Element der Ekphrasis transformiert werden, das Gesuchte und mit ihm der Suchende sich als unverortbar enthüllen und das vermeintliche Bild „allmählich [...] dadurch auch immer abstrakter“ wird.⁴⁵⁷ Es geht also nicht mehr darum, ob es gesehen wird oder nicht: Ekphrasis stellt kein In-Erscheinung-Treten mehr dar, auch konstituiert sie sich durch keine solche diskursive Hypothese. Vielmehr wird im Modus der Ekphrasis die „Ambivalenz des Erfahrungsbegriffs“ überhaupt offengelegt, solange sich in ihrer suchenden Operation ein „Spalt, ein Intervall, eine Verräumlichung“ zwischen Bild und Sprache zeigt, „die sowohl das Berührend-Berührtsein als auch das Sehend-Sichtbarsein ermöglichen“.⁴⁵⁸ Daraus ergibt sich, dass sich im Modus der Ekphrasis jenes Takt-Sehen als Effekt von Ekphrasis zeitigt, das als Reaktionswirkung auf den Rhythmus des Essays selbst entlarvt wird und sich durch folgende Textstelle akzentuiert:

„der Mann in der Türöffnung, den rechten Fuß halb hoch auf der Schwelle, den linken schon fest auf dem braunen grasfleckigen Boden [...] sein Schritt ist beschwingt, ein Tanzschritt, nicht auszumachen, ob er die Frau schon gesehen hat, vielleicht ist er blind, sein Lächeln die Vorsicht der Blinden, er sieht mit den Füßen“⁴⁵⁹

Die Taktdimension haben Jean Jourdeuil und Laurent Chétouane anscheinend als theoretische Provokation wahrgenommen und somit durch ihre Arbeiten

⁴⁵⁶ Müller: *Krieg ohne Schlacht*, 343.

⁴⁵⁷ Müller: *Gesammelte Irrtümer*, 137.

⁴⁵⁸ Derrida: „*Denken nicht zu sehen*“, 341.

⁴⁵⁹ Müller: „Bildbeschreibung“, 114.

die szenische Rezeption des Textes systematisch geprägt: Genia Schulz diskutiert zum Beispiel eine signifikante Regie-Version des Textes, die die Klangdimension des Textes aufspürt, während Ulrike Hass darüber reflektiert, wie Chétouane Müllers Sprache in *Bildbeschreibung* auf der Bühne in Bewegung umgesetzt.⁴⁶⁰ Beide Aufsätze gehen allerdings von einem szenischen In-Erscheinung-Treten aus, das sie zuerst als diskursive Hypothese des Textes voraussetzen, während sie jene für den Essay konstitutive Momente der Suche ausblenden, die von seinem gestischen Modus des Suchens ausgehen und nicht nur jegliche szenische Realisierung des Textes ermöglichen, sondern vielmehr die Bedingung der Möglichkeiten zu jeglicher Reaktion auf das Ereignis des Anderen darstellen.

⁴⁶⁰ Ulrike Haß: „Horizonte. Bestimmen und Bestimmwerden. Mit einem Blick auf die *Bildbeschreibung* von Laurent Chétouane“. In: Gabriele Brandstetter u.a. (Hgg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2010, 106-129, dies.: „Das Gesehene und das Gelesene: Die unendliche Kreuzung. Laurent Chétouane inszeniert Heiner Müllers *Bildbeschreibung* mit dem Tänzer Frank James Willens“. In: Stefan Tigges u.a. (Hgg.): *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld: Transcript 2010, 276-297 so wie dies: „Jenseits der optischen Höhle. Vom Rhythmus des Sehens“. In: dies. (Hg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2005, 199-211; Genia Schulz: „Beschreibung einer Bühne. Zu Jourdeuils/Peyrets Inszenierung der *Bildbeschreibung*“. In: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Hg. v. Stefan Tigges u.a. Bielefeld: Transcript 2010, 298-309.

IV. Resümee: Zur Metaphorologie der ekphrastischen Geste

An zwei zueinander affinen, weil dekonstruktiv motivierten, jedoch unterschiedlich ausgeprägten Theorieangeboten ist gezeigt worden, wie es sich mit der Problematik der Differenz von Sprache und Bild verhält und wie sich im Zuge der Reflexion darüber ein jeweils anderer Begriff von Ekphrasis abhebt:

Im Ausgang von Foucaults expliziter Thematisierung der Differenz von Sprache und Bild ist gezeigt worden, wie das irreduzible Verhältnis von Wörtern und Bildern die Möglichkeit eines modulierten Ekphrasis-Begriffs zeitigt. Denn angesichts des unendlichen Verhältnisses von Wörtern und Bildern wird Ekphrasis nicht mehr als evidente Beschreibung identifiziert; vielmehr entpuppt sie sich als jene sprachliche Intervention, wodurch der von Foucault proklamierte „Bruch mit Evidenzen“⁴⁶¹ immer wieder aufs Neue vollzogen werden kann. Damit ist jene Möglichkeit, Ekphrasis im Ausgang von Foucault abzuleiten, umrissen worden.

Die Foucault'sche Problematik zur Differenz von Sicht- und Sagbarem wird von Deleuze weitergeführt. Bei ihm sind in der vorliegenden Arbeit zunächst jene Momente aufgespürt worden, in denen sich das irreduzible Verhältnis von Sicht- und Sagbarkeiten in seiner Komplexität nicht mehr durch strukturalistisch motivierte Begriffen wie Asymmetrie, Isomorphie erfassen lässt. Als symptomatisch dafür ist Deleuzes Begriffsrepertoire herangezogen worden, das sich über den Schematismus der genannten Bezeichnungen hinaus auf einem bildlichen Terrain bewegt: Dabei wird auf Metaphern wie Grenze oder Schlacht zurückgegriffen, um das Zusammenspiel von Wörtern und Bildern bei Foucault überhaupt beschreiben zu können.

Dieser Umstand wäre indifferent, wenn sich gerade an das Konzept der Grenze nicht ein weiteres Konzept Foucaults anschließen würde, das der

⁴⁶¹ Michel Foucault: „Diskussion vom 20. Mai 1978“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*, Bd. 4 (1980-1988). Hg. v. Daniel Defert u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 2005, 25-43.

Transgressionsgeste. Auf die abschließende Aporie Deleuzes, inwieweit eine dritte Dimension zwischen dem Feld der Sicht- und Sagbarkeit denkbar wäre, die – so die Spekulation – ihre Dialektik zugunsten einer konzeptionellen Verdichtung aufheben würde, ist somit die Foucault'sche Geste als Antwort ins Auge gefasst worden. In ihrem Verständnis als transgressive Operation impliziert sie die Setzung derselben Grenze, die sie überschreitet.

Dass sich Ekphrasis vor dem Hintergrund dieser Überlegungen im Ausgang von Foucault noch einholen lässt, liegt auf der Hand: Ekphrasis im Ausgang von Foucault ist jene Operation, die im Modus der sprachlichen Darstellung Grenzen setzt, um sie im selben Modus zu überschreiten. Wie dies passiert, ist an Foucaults Meninas-Beschreibung gezeigt worden, die nicht ein beliebiges Beispiel darstellt, sondern gerade paradigmatisch für die skizzierte Einholung von Ekphrasis ist. In einem abschließenden Schritt ist gezeigt worden, dass gerade durch ihren an spezifische medientheoretisch virulente Metaphern zu fixierenden, transgressiven Moment Foucaults Ekphrasis von *Las Meninas* performative Effekte zeitigt, die dann medial auszuloten sind, wie Eve Sussman in Videoinstallation *89 seconds in Alcázar* Foucaults Beschreibung von *Las Meninas* aufarbeitet.

Im Ausgang von Derrida verhält es sich mit dieser Differenz allerdings ganz anders, zunächst weil diese der Virulenz der Geste eingeschrieben ist. An der Geste – und damit bewegt sich Derrida erst mal nicht auf einer metaphorischen, sondern auf einer buchstäblichen Ebene – wird von Derrida in seinem frühen Denken jene dispositive Engführung von Sicht- und Sagbarkeit verortet, die dann in seinem Spätwerk als Differenz von Denken und Sehen verdichtet wird. Es geht ihm nicht darum, Sprache und Bild als zwei distinkte Darstellungsmodi zu verstehen, sondern Darstellung in ihrer möglichen Differentialität zu denken.

Ekphrasis von der Alterität eines Anderen her zu denken ist im Ausgang von Derrida nicht mehr möglich, gerade weil Ekphrasis die Alterität in sich selbst trägt. Im Zeichen dieser Differenz entpuppt sich Ekphrasis nur über ihre

Unmöglichkeit als einholbar. Gerade weil der sprachliche Umgang mit einem Bild sich als unmöglich entlarvt, weil er – wie jeder andere Darstellungsmodus – in sich geteilt ist, avanciert Ekphrasis zu jener mimetischen Operation, die sich ihre Möglichkeit gerade von der unmöglichen Möglichkeit der Ereignisses speist. Ekphrasis als eine Art mimetischen Umgangs mit dem Unmöglichen zu denken, heißt zugleich auch, Ekphrasis im Zeichen ihres möglichen Scheiterns als genuin mediale Figur einzuholen.

In dieser radikalen Wendung des Begriffs übernimmt Heiner Müllers *Bildbeschreibung* eine paradigmatische Funktion. Nicht nur, weil sie das durch ihren Titel zu gebende Versprechen unterminiert, sondern weil sie im Modus ihres Scheiterns sich der Suche nach ihrer eigenen Bedingung der Möglichkeit, der Sprache selbst, begibt. Sobald sich dies als Trugschluss entlarvt, wird die gestische Dimension der Ekphrasis ins Spiel gebracht, die die Medialität des Begriffss herausstellt und somit seine mediale Öffnung mit ins Spiel bringt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist die Engführung von Ekphrasis und Geste in einer doppelläufigen Bewegung zu denken: entweder ist der Begriff der Ekphrasis von der Geste her und somit Ekphrasis *als* Geste zu denken, dann ist das metaphorische Potential der Geste ins Spiel, oder es ist die Geste von dem Begriff der Ekphrasis her zu denken und somit als Geste *der* Ekphrasis, so dass „metaphorische und begriffliche Bestimmungen der Medialität [...] einander überlagern“.⁴⁶² Solange man bei der Engführung von Ekphrasis und Geste bleibt, dann wird der Begriff von Ekphrasis dekonstruktivistisch wiederholt; erst in der Wendung der „ekphrastischen Geste“ wird Ekphrasis selbst dekonstruktiv, so dass am Ende dieses Streifzugs sich die Wendung immer noch aufdrängt, allerdings nicht, um das Denken von Ekphrasis als Ritual zu markieren und damit jegliche intermediale Bezüge in eine endlose Metaphorik abdriften zu lassen,⁴⁶³ sondern um gerade in dem

⁴⁶² Georg Christoph Tholen: „Metaphorologie der Medien“. In: ders.: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002, 19–60, hier 20.

⁴⁶³ Es ist zu Beginn des Projekts von der „ekphrastischen Geste“ als einem Tauschritual unter den Medien gewesen, worüber Mitchell über das Potential seines Konzepts hinweggesehen hat.

uneigentlichen Ausdruck der ekphrastischen Geste, an dem „der unbegriffliche Status des Metaphorischen in seiner belebenden ›heuristischen‹ Funktion berücksichtigt wird“, ⁴⁶⁴ einen noch nicht besetzten medialen Raum zu markieren.

⁴⁶⁴ Ebd., 43.

Literaturverzeichnis

AGAMBEN, Giorgio: „Noten zur Geste“. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich u.a.: Diaphanes 2006, 53–63.

AHRENS, Gerhard: *Heiner Müller. Traumtexte*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2009.

ALLOA, Emmanuel: „Der Aufstand der Bilder“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hg. v. dems. München: Fink 2011, 9–42.

ALPERS, Svetlana: „Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas“. In: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Hg. v. Thierry Greub. Berlin: Reimer 2001, 194–206.

ANDERSMANN, Kerstin: „Malerei im Spannungsfeld von Phänomenologie und Immanenzphilosophie“. In: *Kulturen des Bildes*. Hg. v. Birgit Mersmann u.a. München: Fink 2006, 249–263.

ANGEHRN, Emil: *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik*. Weilerswist: Velbrück 2003.

ASIÁIN, Martin: *Sinn als Ausdruck des Lebendigen. Medialität des Subjekts – Richard Höningwald, Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

AVANESSIAN, Armen u.a (Hgg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich: Diaphanes 2009.

BALKE, Friedrich: „Michel Foucault“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. Hg. v. Kathrin Busch. München: Fink 2011, 153–172.

BERNDT, Frauke: „"oder alles ist anders". Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers "Bildbeschreibung"“. In: *Behext von Bildern? Bilder als Faszinosum für Texte*. Hg. v. Heinz J. Drügh u.a. Heidelberg: Winter 2001, 287–312.

BELTING, Hans (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink 2007.

BERGANDE, Wolfram: „Lacan, Kojève und *Las meninas* von Velázquez“. In: *RISS* 48 (2000), 53–86.

BERNDT, Frauke: „"oder alles ist anders". Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers "Bildbeschreibung"“. In: *Behext von Bildern? Bilder als Faszinosum für Texte*. Hg. v. Heinz J. Drügh u.a. Heidelberg: Winter 2001, 287-312.

BERTRAM, Georg W.: *Hermeneutik und Dekonstruktion, Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München: Fink 2002.

–: „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50: 1 (2005), 9-26.

–: *Kunst als menschliche Praxis*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2013.

BISCHOFF, Doerte: *Ausgesetzte Schöpfung : Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Tübingen: Niemeyer 2002.

BOEHM, Gottfried: „Iconic Turn. Ein Brief“. In: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Hg. v. Hans Belting. München: Fink 2007, 27-36.

–: „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von dems. u.a. München: Fink 1995 24-40.

–: „Die Bilderfrage“. In: *Was ist ein Bild?*. Hg. v. dems. München: Fink 1994, 325-343.

BÖHME, Hartmut: „Das reflexive Bild. Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst“. In: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Hg v. Gabriele Wimböck u. a. Münster: LIT Verlag 2007, 331-365.

BONNAUD, Irène: „The invasion of the body snatchers“, in: *Heiner Müller. Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Hg. v. Ulrike Hass. Berlin: Theater der Zeit 2005, 135-143.

BICKENBACH, Matthias u.a. (Hgg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Köln: DuMont 2003.

BOEGEHOLD, Alan L.: *When A Gesture Was Expected. A Selection of Examples From Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton: Princeton UP 1999.

BRANDSTETTER, Gabriele: „Rahmen-Verschiebungen zwischen Bild, Tanz und Video. *Las Meninas* in Übertragung: Evelyn Sussmans *89 Seconds at Alcázar*

- und Edouard Locks *Velázquez's Little Museum*". In: *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Hg. v. Joachim Paech u.a. München: Fink 2008, 481-494.
- BROSCH**, Renate: „Verbalizing the Visual: Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation". In: *Mediale Performanzen. Hirsotrische Konzepte und Perspektiven*. Hg. v. Annette Jael Lehmann u.a. Freiburg: Rombach 2002, 103-123.
- BRUNETTE**, Peter u.a. (Hgg.): *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge u.a.: Cambridge UP 1994.
- BÜRGER**, Peter: „Denken als Geste. Versuch über den Philosophen Michel Foucault". In: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Hg. v. Francois Ewald u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1991, 89-105.
- : „Aus dem Arbeitsheft: Notizen zu Foucault", in: *Spuren in Kunst und Gesellschaft* 26/27 (1989), 39.
- BUSCH**, Katrin u.a. (Hgg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Fink 2011.
- : „Jacques Derrida". In: dies. u.a. (Hgg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Fink 2011, 125-138
- CASSIN**, Barbara: „L'«ekphrasis»: du mot au mot", in: *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Hg. v. ders. Paris: Seuil 2004
- CATUCCI**, Stefano: „La pensée picturale". In: *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Hg. v. Philippe Artières. Paris: Kimé 2004, 127-144.
- CHÉTOUANE**, Laurent: „Zwischenspiele: Die Suche nach dem Körper und das Drama der Präsenz" – Laurent Chétouane im Dialog mit Nikolaus Müller-Schöll". In: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Hg. v. Stefan Tigges u.a. Bielefeld: Transcript 2010, 437-456.
- CICERO**, Marcus Tullius: *De oratore/Über den Redner*. Übers. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam 1997.

COSGROVE, Brian: „Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis“. In: *Text into Image: Image into Text*. Hg. v. Jeff Morisson u.a. Amsterdam: Rodopi 1997, 25–31.

DARIAN, Veronika: *Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität*. München: Fink 2011.

- (Hg.): *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Frankfurt aM: Lang 2009.

DÄRMANN, Iris: „Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder“, in: *Phänomenologische Forschungen* 1 (1996), 239–268.

DE LA CALLE, Román: *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen, Más allá del texto: la crítica de arte como paideia = The Ekphrastic mirror. The near side of pictures. The far side of words: art criticism as paideia = Der Spiegel der Ekphrasis. Diesseits des Bildes. Jenseits des Textes: die Kunstkritik als paideia*, Lanzerote: Fundación Cesar Manrique 2005.

DE CERTEAU, Michel: „Das Lachen Michel Foucaults“. In: ders.: *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*. Hg. v. Luce Giard. Übers. v. Andreas Mayer. Wien: Turia + Kant 2006, 107–119.

DELEUZE, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1997.

–: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Übers. v. Joseph Vogl. München: Fink 1995.

–: *Foucault*. Übers. v. Hermann Kocyba. Frankfurt aM: Suhrkamp 1992, 69–98.

–: „Die Immanenz: ein Leben...“. In: *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. Hg. v. Friedrich Balke u.a. München: Fink 1996, 29–33.

DE MAN, Paul: „Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater“. In: ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 206–233

DERRIDA, Jacques: „Denken nicht zu sehen“. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hg. u. übers. v. Emmanuel Alloa. München: Fink 2011, 323–344.

- : *Die Phänomenologie und die Schließung der Metaphysik. Eine Einführung in Husserls Denken*. Hg. v. Marcus Coelen u.a. Übers. von Johannes Kleinbeck. Zürich u.a.: Diaphanes 2011.
- : *Die Phänomenologie und die Schließung der Metaphysik. Eine Einführung in Husserls Denken*. Hg. v. Marcus Coelen u.a. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Zürich: Diaphanes 2011.
- : „Verräumlichungen (Das Inkommensurable, die Synkope und die Wörter auf ex-)“. In: ders.: *Berühren – Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann und Bose 2007, 29–47.
- : *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. München: Fink 2007.
- : *Berühren – Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann und Bose 2007.
- : „Der Andere ist geheim, weil er anders ist“. In: ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Hg. v. Peter Engelmann u. übers. v. Marcus Sedlaczek. Wien: Passagen 2006, 339–370.
- : *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Übers. v. Susanne Lüdemann. Berlin: Merve 2003.
- : *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.: Suhrkamp 2003.
- : *Politik der Freundschaft*. Übers. v. Stefan Lorenzer. Frankfurt aM: Suhrkamp 2000
- : *Die unbedingte Universität*. Übers. v. Stefan Porenzer. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002.
- : „Signatur Ereignis Kontext“. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Werner Rappl u.a. Wien Passagen 2001, 291–314.
- : „Die zweifache Séance“. In: ders.: *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 193–322.
- : „Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia“. In: *Contretemps* 1 (1995), 14–25

- : „Kraft der Trauer. Die Macht des Bilder bei Louis Marin“. In: *Der Entzug der Bilder*. Hg. v. Michael Wetzels u.a. München: Fink 1994, 14–35.
- : „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. v. Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie Verlag 1994, 215–232.
- : *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Michael Wetzels. Wien: Passagen 1992.
- : „Die différance“. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 1990, 76–113.
- : *Mémoires. Für Paul de Man*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1988.
- : „Limited Inc abc“. In: *Limited inc*. Evanston: Northwestern UP 1988, 29–110.
- : *Die Tode von Roland Barthes*. Berlin: Nishen 1987.
- : „Das Subjekt ent-sinnen“. In: ders. u.a.: *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. v. Simon Werle. München: Schirmer und Mosel 1986, 51–109.
- : Jacques Derrida: *Positionen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1986.
- u.a.: *Recht auf Einsicht*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Michael Wetzels. Wien: Böhlau 1985.
- : *Grammatologie*, Frankfurt aM: Suhrkamp 1983.
- DEWEY, John: *Kunst als Erfahrung*. Übers. v. Christa Velten u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1987
- DOTZLER, Bernhard J.: „Foucault, der Diskurs, die Medien“. In: *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*. Hg. v. Alexander Roesler u.a. München: Fink 2008, 101–116.
- : „Nachwort“, In: *Michel Foucault. Schriften zur Medientheorie*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2013, 319–331.
- DUBOIS, Page: *History, Rhetorical Description and the Epic: From Homer to Spenser*. Cambridge: D. S. Brewer 1982.
- DUBREIL-BLONDIN, Nicole: „Le philosophe chez Velázquez: l’ intrusion de Michel

Foucault dans la fortune critique de Ménines". *Revue d'art canadienne* 20: 1/2 (1993), 117-129.

EKE, Norbert Otto: *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn u.a.: Schöningh 1989.

FEBEL, Gisela: „Blindheit als Epideixis der Medialität“, in: *Kunst und Medialität*. Hg. v. ders. u.a. Stuttgart: Akademie Schloss Solitude 2004, 37-62.

FINK, Eugen: „Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie“, in: ders., *Nähe und Distanz. Phänomenologische Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Franz-Anton Schwarz, München: Karl Alber 1976, 180-204.

FISCHER, Joachim: „Der Dritte. Zur Anthropologie der Intersubjektivität“. In: wir/ihr/sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode. Hg. v. Wolfgang Eßbach. Würzburg: Ergon 2000, 103-136.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt aM: Suhrkamp 2004

- u.a. (Hgg.): *Geste. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010.

FISCHER, Miriam: „Tanz als rein(st)e Geste. Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Merleau-Ponty und Giorgio Agamben“. In: *Bild und Geste*, 149-169.

FLUSSER, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf u.a.: Bollmann 1993.

FORNACCIARI, Ilaria: „The Complexity and stark of Pictorial Knowledge: About Foucault reading Panofsky“. In: *IMAGE. Journal for visual studies* 2 (2004). Elektronische Ressource:

<http://www.visual-studies.com/images/no2/fornacciari.html> (letzter Zugriff: 15.7.2015)

FOUCAULT, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003, 64-85.

–: „Die photogene Malerei“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*, Bd. 2 (1970-1975). Hg. v. Daniel Defert u.a. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002, 871-882.

- : „Denken, Fühlen“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*, Bd. 4 (1980–1988). Hg. v. Daniel Defert u.a. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002, 294–302.
- : „Worte und Bilder“. In: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*, Bd. 1 (1954–1969). Hg. v. Daniel Defert u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 2001, 794–797.
- : *Die Malerei von Manet*. Übers. v. Peter Geble. Berlin: Merve 1999.
- : *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. Übers. v. Walter Seitter. München: Hanser 1997.
- : *Was ist Kritik?* Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1992.
- : „Andere Räume“. Übers. v. Walter Seitter. In: *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz Barck, Leipzig 1991, 34–46.
- : „Geschichte der Sexualität“, in: *Ästhetik und Kommunikation* 57/58 (1985), 157–164.
- : *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Suhrkamp 1981.
- : *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Übers. v. Walter Seitter, München: Hanser 1974.
- : *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt aM: Suhrkamp 1973.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt aM: Suhrkamp 1971.
- GASCHÉ**, Rodolphe: „Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant“, in: *Was heißt »Darstellen«?* Hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt aM: Suhrkamp 1994, 152–174.
- : *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge u. a.: Harvard UP 1986.
- GEBAUER**, Günter u.a.: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- GEHRING**, Petra: „Erkenntnis durch Metaphern? Methodologische Bemerkungen zur Metaphernforschung“. In: *Metaphern in Wissenskulturen*. Hg. v. Matthias Junge. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 203–220.

- GONDEK**, Hans-Dieter: „Die Aktualität des Strukturalismus. Vor und nach der Geschichte desselben“. In: *Philosophische Rundschau* 45 (1998), 311-327.
- GOPPELSRÖDER**, Fabian u.a.: „Vorwort“. In: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Hg. v. Ulrich Richtmeyer u.a. Bielefeld: Transcript 2014, 7-14.
- : „Zwischen Konzept und Phänomen. Die Geste als Denkfigur“. In: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Hg. v. Ulrich Richtmeyer u.a. Bielefeld: Transcript 2014, 203-214.
- GÖRLING**, Reinhold u.a. (Hgg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: Transcript 2009.
- GRAF**, Fritz: „Ekphrasis: die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Boehm u.a. München: Fink 1995, 143-156.
- GRONAU**, Barbara: „Ereignis und Ekphrasis – performative Schnittstellen von Text und Theater“. In: *À la croisée des langages. Texte et arts dans les pays de langue allemande*. Hg. v. Edwige Brender u.a. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006, 229-243.
- u.a.: „Diskursivierung des Performativen“. In: *Paragrana* 13 (2004), 112-120.
- GÜNZEL**, Stephan: *Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien: Turia+Kant 2007.
- : „Deleuze und die Phänomenologie“. In: *phainomena. Journal of Phenomenology and Hermeneutics* XXII: 84-85; *Genealogie* 2013(1) 153-176
- HANSTEIN**, Ulrike: „tasten, tappen. Zur gestischen Visualität der Handkamera“. In: *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Hg. v. Veronika Darian. Frankfurt aM: Lang 2009, 163-180
- HARTMANN**, Geoffrey: *Saving the Text. Literatur, Derrida, philosophy*. Baltimore: John Hopkins UP 1982.
- HARVEY**, Irene E.: *Derrida and the economy of difference*. Bloomington: Indiana UP 1986.
- HAB**, Ulrike: „Horizonte. Bestimmen und Bestimmwerden. Mit einem Blick auf die *Bildbeschreibung* von Laurent Chétouane“. In: Gabriele Brandstetter u.a.

(Hgg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2010, 106-129.

–: „Das Gesehene und das Gelesene: Die unendliche Kreuzung. Laurent Chétouane inszeniert Heiner Müllers *Bildbeschreibung* mit dem Tänzer Frank James Willens“. In: Stefan Tigges u.a. (Hgg.): *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld: Transcript 2010, 276-297.

–: „Jenseits der optischen Höhle. Vom Rhythmus des Sehens“. In: dies. (Hg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2005, 199-211.

HAUSCHILD, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin: Perlentaucher 2001.

HEFFERNAN, James: „Ekphrasis and Representation“. In: *New Literary History* 22:2 (1991), 297-316.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (WA): „Wer denkt abstrakt?“ In: Hegel, G.W.F., *Werke in 20 Bänden*. Bd. 2. Frankfurt aM: Suhrkamp 1970, 575-281

HESSLER, Martina u.a. (Hgg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript 2009.

HETZEL, Andreas; „Jenseits von Stimme und Schrift“, in: *GrenzGänge – BorderCrossings. Kulturtheoretische Perspektiven*. Hg. v. Gerd Sebal. Münster: LIT Verlag 2006, 72-91.

HILDEBRANDT, Toni: „Bild, Geste und Hand. Leroi Gourhans paläontologische Bildtheorie“. In: *IMAGE Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14 (2001).

Elektronische Ressource: http://www.gib.uni-tuebingen.de/image-51_en?function=fnArticle&showArticle=198 (letzter Zugriff: 15.7.2015)

HÖFLIGER, Jean-Claude: *Jacques Derridas Husserl-Lektüren*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.

HOLERT, Tom: „Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder. Foucault als Theoretiker der visuellen Unkultur“. In: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer*

Rezeption. Hg. v. Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt aM: Suhrkamp 2003, 335-354.

HUSSERL, Edmund: *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle adS: Niemeyer 1901.

JAHRAUS, Oliver: „Im Spiegel. Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez' *Las Meninas* als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff". In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Roger Lüdeke u.a. Göttingen: Wallstein 2004, 123-142

–: „Aufgaben der Medien, Funktionen der Philosophie. Neues Mediendenken oder Restauration der Philosophie?". In: *literaturkritik* 5 (2003)

Elektronische Ressource:

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6001

(letzter Zugriff: 15.7.2015)

JANZ, Marlies: „Der erblickte Blick. Kommentar zu Heiner Müllers 'Bildbeschreibung'". In: *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod: zum Werk von Heiner Müller*. Hg. v. Paul Gerhard Klussmann u.a. Köln: Bouvier 1990, 173-188.

JAY, Martin: „Den Blick erwidern. Die amerikanische Antwort auf die französische Kritik am Okularzentrismus". In: *Privileg Blick*. Hg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, 154 – 174

–: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press 1993.

JOUSSE, Marcel: *Mimisme humain et style manuel*. Paris: Geuthner 1936.

KANT, Immanuel: „Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte". In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik, Pädagogik*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WiBu 1983, 85-102.

KAPP, Volker: „Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit". In: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Hg. von dems. Marburg: Hitzeroth 1990.

KEIM, Kathrin: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen: Niemeyer 1989.

KLEIST, Heinrich von: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: ders.: *Heinrich von Kleist. Werke in einem Band*. München: Hanser 1990, 810–814.

KOFMAN, Sarah: *Derrida lesen*. Hg. v. Peter Engelmann Übers. v. Monika Buchgeister. Wien: Passagen 1986.

KRASMANN, Susanne: „Simultaneität von Körper und Sprache bei Michel Foucault“. In: *Leviathan* 25:2 (1995), 240–262.

KREWANI, Anna: *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida* [Diss.]. Bochum 2003.

KRIEGER, Murray: „Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited“. In: *The Poet as Critic: essays*. Hg. V. Frederick P. W. McDowell. Evanston: Northwestern University Press 1967.

–: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore u.a.: John Hopkins UP 1992.

KUCKENBURG, Martin: *Wer sprach das erste Wort? Die Entstehung von Sprache und Schrift*. 2. Aufl. Stuttgart: Theiss 2010.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe: „Diderot. Paradox und Mimesis“, in: ders.: *Die Nachahmung der Modernen*, Basel: Urs Engeler 2003, 9–33.

LAGAAY, Alice u.a. (Hgg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt: Campus 2004.

LANGE, Barbara: „Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz Perspektive als symbolische Form und die Visual Culture Studies“. In: *Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen*. Hg. v. Philipp Freytag u.a. Tübingen: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen 2009. Elektronische Ressource:

<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46393>

(letzter Zugriff: 15.7.2015)

LANHAM, Richard: *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2. Aufl., Berkeley: University of California Press 2012.

- LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4. Aufl. Bd. 1, Stuttgart: Franz Steiner 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies: „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“. In: *Dramatik der DDR*. Hg. v. Ulrich Profitlich. Frankfurt aM: Suhrkamp 1987, 186–202.
- : *Postdramatisches Theater*. Frankfurt aM: Verlag der Autoren 2005.
- LEROI-GOURHAN, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt aM: Suhrkamp 1980.
- LEVIN, David Michael: „Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of Subversion“. In: *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Hg. v. dems. Cambridge (Mass.): MIT Press, 397–465.
- LOBE, Michael, *Die Gebärden in Vergils Aeneis. Zur Bedeutung und Funktion von Körpersprache im römischen Epos*, Frankfurt aM: Peter Lang 1999.
- LÜDEKING, Karlheinz: „Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion“. In: ders.: *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink 2006, 19–38.
- : „Was unterscheidet den pictorial turn vom linguistic turn?“. In: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Hg. v. Klaus Sachs Hombach. Köln: Halem 2005, 122–131.
- : „Die Wörter und die Bilder und die Dinge“. In: *René Magritte. Die Kunst der Konversation*. Hg. v. Marcel Broodthaers. München u.a.: Prestel 1996, 58–72.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen: „Iconotextes. Über Bilder und Metaphernnetze in den Schrifttexten Michel Foucaults“. In: *Bild und Text im Dialog*. Hg. v. Klaus Dirscherl. Passau: Rothe 1993, 467–487.
- LYOTARD, Jean-François: *Discourse, Figure*. Übers. v. Anthony Hudek u.a. Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.
- : „Geste und Kommentar“. In: *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur*. Hg. v. Ludwig Nagl u.a. Wien: 1994, 124–138.
- : *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Éditions de la Différence 1987.

MAECK, Stefanie C.: *Berührung durch das Unberührbare: Singularität und Expressivität in der Dichtung aus der Perspektive des Narzissmus*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2009.

MARIN, Louis: *Die Malerei zerstören*. Übers. von Bernhard Nessler. Berlin: Diaphanes 2003.

–, *Texturen des Bildlichen*, übers. von Till Bardoux. Berlin 2006.

MARX, Rainer: „Der Platz des Spiegels“, in: Foucault, Michel, *Velázquez Las Meninas*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt aM: Insel 1999, 57–88.

MEISTER, Carolin: *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*. Berlin: Diaphanes 2005.

MENNINGHAUS, Winfried, „Darstellung. Zur Emergenz eines neuen Paradigmas bei Friedrich Gottlieb Klopstock“. In: *Was heißt Darstellen?* Hg. v. Christian Hart Nibbrig Frankfurt aM: Suhrkamp 1994, 205–226.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. v. Rudolph Boehm. München: de Gruyter 1966.

–: „Das Auge und der Geist“. In: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Felix Meiner 1984, 13–43.

MERSCH, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamdurg: Junius 2013.

–: *Posthermeneutik*. [*Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 26 (Sonderband)]. Berlin: Akademie 2010.

–: „Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen“, in: *Figur und Figuration*. Hg. v. Gottfried Boehm u.a. München: Fink 2007, 55–69.

MITCHELL, W. J. T.: –: „Was ist ein Bild?“. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Übers. v. Heinz Jatho. Frankfurt aM: Suhrkamp 2008, 15–77.

–: „Pictorial Turn“. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Übers. V. Christians Höller. Frankfurt a. M. 2008, 101–135.

–: „Metabilder“. In: ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Übers. v. Heinz Jatho. Frankfurt aM: Suhrkamp 2008, 172–233.

–: „Pictorial Turn. Eine Antwort“. In: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Hg. v. Hans Belting. München: Fink 2007.

- : „Iconology, ideology, and cultural encounter: Panofsky, Althusser, and the scene of recognition“. In: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. Hg. v. Claire Farago. New Haven: Yale University Press 1995, 292-300.
- : „Ekphrasis and the Other“. In: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press 1994, 151-181.
- MÜLLER**, Heiner: *Gedichte. 1949-1989*, 4. Aufl., Berlin: Alexander 2007
- : „*Bildbeschreibung*“ In: ders.: *Werke 2: Die Prosa*. Hg. v. Frank Hörnigk u.a. Frankfurt aM: Suhrkamp 1999, 112-119.
- : *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: KiWi 1992.
- u. a.: *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch 1990.
- : *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1990.
- MÜNCHBERG**, Katharina: „Wahrheit und Bild. Zur Kunstphilosophie Heideggers und Derridas“. In: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hg. v. Heinz Drügh u.a. Heidelberg: Winter 2001, 159-176.
- NAUMANN**, Barbara: *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg : Königshausen und Neumann 2005.
- NEUMANN**, Gerhard, „Eine Maske, ... eine durchdachte Maske“. Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart in Conrad Ferdinand Meyers Novelle "Die Versuchung des Pescara", in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München: Fink 1995, 445-491.
- ORBÁN**, Jolán: *Derridas Schriftwende*, Pécs: Jelenkor 1999.
- PANOFSKY**, Erwin: „Perspektive als symbolische Form“, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer u.a. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1985, 99-167.
- : „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“. In: *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie*

und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. v. Ulrich Weisstein. Berlin: Erich Schmidt 1992, 210-220.

PETERS, Sibylle u.a.: „Intellektuelle Anschauung – Unmögliche Evidenz“. In: »*Intellektuelle Anschauung*«. *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Hg. v. ders. a.a. Bielefeld: Transcript 2006.

PETHES, Nicolas: „Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin Deleuze)“. In: *Figuren des Körpers in Text und Bild*. Hg. v. Margreth Egidi u.a. Tübingen: Narr 2000, 299-314.

POSSELT, Gerald: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München: Fink 2005

QUADFIEG, Dirk, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld 2007.

–: *Das Sein der Sprache. Foucaults Arhäologie der Moderne*. Berlin: Parodos 2006.

QUINTILIAN, Marcus Fabius: *Ausbildung eines Redners*. Übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt: WBG 1995.

RAJCHMAN, John: „Abstraktion – Was ist abstrakt?“. In: *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*. Hg. v. Friedrich Meschede. Köln 2005, 91-108.

–: „Abstraktion – Was ist abstrakt?“. In: *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*. Hg. v. Friedrich Meschede. Köln: König 2005, 91-108.

–: „Foucault’s Art of Seeing“. In: *October* 44 (1988), 88-117.

RENGGLI, Cornelia: „Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen: Eine Analyse von Sag- und Sichtbarkeitsverhältnissen nach Foucault“. In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8:2 (2007), Art. 23. Elektronische Ressource: www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-07/07-2-23-d.htm (letzter Zugriff: 15.7.2015)

RIECHMANN, Jorge: „Ein ‘Tableau Vivant’ jenseits des Todes – Annäherung an Bildbeschreibung“, in: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Hg. v. Frank Hörnigk. Leipzig: Reclam 1989, 203-212.

ROESLER, Alexander: „Jacques Derrida und die Medientheorie“. In: *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Zizek*, München: Fink 2008, 71-88.

– u.a. (Hgg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: UTB 2005

SAUERLÄNDER Willibald: „Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus“. In: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Hg. v. Christa Maar u.a. Köln: DuMont 2004, 407-426.

SCHMEISER Leonhard: „Un langage fatalement inadéquat au visible“. In: ders.: *Blickwechsel: Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens. Descartes – Lacan – Foucault – Velázquez*. Wien: Sonderzahl 1991, 37-69.

SCHMITZ-EMANS, Monika: *Die Literatur, Die Bilder und das Unsichtbare*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.

SCHULZ, Genia: „Beschreibung einer Bühne. Zu Jourdhueils/Peyrets Inszenierung der *Bildbeschreibung*“. In: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Hg. v. Stefan Tigges u.a. Bielefeld: Transcript 2010, 298-309.

–: „Der zersetzte Blick. Sehzwang und Blendung bei Heiner Müller“, in: *Heiner Müller Material. Text und Kommentare*, hrsg. von Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl 1989, 165-182.

SEITTER, Walter: „Michel Foucault und die Malerei“. In: Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*. München: Hanser 1997, 61-68.

SHAPIRO, Gary: „The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation' of Translation“, in: *Journal of Visual Culture* 6:1 (2007), 13-24.

SIEGMUND, Gerald: *Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr 1996.

SITT, Karl: *Die Gebärden der Griechen und Römer. Mit zahlreichen Abbildungen*, Leipzig: B. G. Teubner 1890.

SPIELMANN, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „Poststructuralism, Marginality, Post-coloniality and Value“. In: *Literary Theory Today*. Hg. v. Collier u. a. Ithaka: Cornell UP 1002, 219-244.

STEINER, Wendy: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago und London: The University of

Chicago Press 1982.

STIEGLER, Bernard: „Derrida und die Technologie“. In: ders.: *Denken bis an die Grenze der Maschine*. Hg. v. Erich Hörl. Übers. v. Ksymena Wojtyczka u.a. Zürich: Diaphanes 2009, 111-153.

–: „Wer? Was? Die Erfindung der Menschen“. In: ders.: *Technik und Zeit*. Bd. 1: *Das Fehlen des Epimetheus*. Übers. v. Gabriele Ricke u.a. Zürich: Diaphanes 2009, 181-238.

–: *Zum Akt*. Übers. v. Elisa Barth. Berlin: Merve. 2007.

STOICHITA, Victor I.: „Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Vélazquez“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), 165-189

–: „Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez“. In: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Hg. v. Thierry Greub, 207-234.

–: *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998

THOLEN, Georg Christoph u.a. (Hgg.): *Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachahmung*. Kassel: Kassel UP 2001

–: „Metaphorologie der Medien“. In: ders.: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2002, 19-60

TOTZKE, Rainer: „Logik, Metaphysik und Gänsefüßchen – Derridas Dekonstruktion und der operative Raum der Schrift“. In: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. Hg. v. Gernot Grube u.a. München: Fink 2005, 171-186.

UEDING, Gerd: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1994

VAßEN, Florian: „Ich bin ein Landvermesser“. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder“. In: *Der kartographische Blick*. Hg. v. Lutz Hieber u.a. Hamburg: LIT Verlag 2006, 171-189.

–: „Eine Landschaft zwischen Stelle und Savanne“. Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder“. In: *Ästhetik und Naturerfahrung*. Hg. v. Jörg Zimmermann, Stuttgart u.a.: Frommann-Holzboog 1996, 453-472.

VOGL, Joseph: „Was ist ein Ereignis?“ In: Peter Gente u.a. (Hgg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2007, 67-83.

WALDENFELS, BERNHARD: *Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II*. Frankfurt aM: Suhrkamp 2005.

WEBB, Ruth, „Ekphrasis Ancient and Modern: the invention of a genre“. In: *Word and Image* 15 (1999), 7-18.

–, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. England u.a.: Ashgate 2009.

WEIGEL, Sigrid: „Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64:4 (2001), 449-474.

WETZEL, Michael u.a. (Hgg.): *Der Entzug der Bilder – Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994.

–: „Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften“. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. v. Claudie Benthien u.a. Berlin: De Gruyter 2014, S.175-192.

–: *Die Wahrheit nach der Malerei*. München: Fink 1997.

WIESING, Lambert: „Edmund Husserl in der Medienphilosophie“. In: *Philosophie in der Medientheorie*. Hg. v. Alexander Roesler u.a. München: Fink 2008.

ZIEMANN, Andreas: „Phänomenologie des Mediengebrauchs“. In: ders.: *Medienkultur und Gesellschaftskultur. Soziologische Analysen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, 115-157.

–: „Flussers Phänomenologie der Geste: zwischen Kommunikologie und Medienkultur“. In: *Technobilder und Kommunikologie. Die Medientheorie Vilém Flussers*. Hg. v. Oliver Fahle u.a. Berlin: Parerga 2009, 121-138.

ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΣ, Ιωάννης: *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική 1972.